KUNST
UND
KÜNSTLER

VI. JAHRG.
1908

KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG VI

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1908

INHALTSVERZEICHNIS

DES SECHSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1907—1908

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN.

NAMEN- UND SACHREGISTER

Ad. Menzel, Gräfin Hohenthal

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

AUS MEINEM LEBEN

VON

WILHELM TRÜBNER

Eines Tages wurde ich in München von dem mir auf der Strasse begegnenden Polytechniker und mir von Karlsruhe her bekannten Verbindungsbruder Albert Weber mit dem damals aus Italien zurückgekehrten und seinerzeit in Karlsruhe als Architekt ausgebildeten Albert Lang bekannt gemacht. In dessen Gesellschaft befand sich der Maler Carl Schuch aus Wien, den Lang in Italien kennen gelernt hatte. Lang war, um zur Malerei umzusatteln, in die Akademie eingetreten. Es entwickelte sich daraufhin im Winter 1870/71 unter uns Vieren ein sehr lebhafter Verkehr und ein fröhliches Leben, wie es immer der Fall ist, wenn Menschen zusammenkommen, die in jeder Beziehung übereinstimmen. Schuch war in Wien als Landschafter bei Halauska ausgebildet und malte in einer sehr korrekten und spitzen Aquarelltechnik mit Ölfarben Landschaften. Lang hatte sich das auch angewöhnt, während seines Zusammenlebens mit Schuch in Italien, und als der Sommer 1871 uns veranlasste, die Stadt mit dem Lande zu vertauschen, wussten wir natürlich nichts Besseres zu thun, als uns am nahen Starnberger See in Bernried niederzulassen, wo auch ich anfing Landschaften zu malen. Dazwischen unternahm Schuch einen Ausflug an den Walchensee zum Inspizieren, wie er sich auszudrücken pflegte, wenn er, nach neuen Motiven suchend, auf dem Lande herumpilgerte. Von dort kehrte er mit dem ihm daselbst bekannt gewordenen Wilhelm Leibl nach Bernried zurück. Leibl, der uns sofort auf unsere Malerfähigkeiten hin untersuchen wollte, ging gleich in unser Quartier, wo in langen Reihen unsere Studien an den Wänden befestigt waren. Bei dieser Besichtigung

Dieser Aufsatz ist der Teil einer Selbstbiographie, die Trübner nächstens veröffentlicht. D. Red.

ging er direkt auf meine Arbeiten los und zeichnete mich sofort mit den grössten Lobeserhebungen aus. Er empfahl mir aufs Dringendste, gleich aus der Akademie auszutreten und mit meinen Freunden Lang und Schuch ein gemeinsames Atelier zu beziehen, betonend, dass ich bereits mehr könnte wie meine Lehrer und jede Art von Korrektur mir nur hinderlich wäre. Mein Mut wurde dadurch mächtig gehoben und meine Schaffenskraft aufs Äusserste angespornt.

Leibl blieb mehrere Tage bei uns in Bernried und war von da an unser bester Freund und unser künstlerisches Vorbild. Mit Korrigieren gab er sich aber nicht ab, und besuchte uns im folgenden Winter 1871/72 nur einmal in unserem Atelier. Er liebte es, seine Ansichten und Grundsätze im persönlichen Umgang auf Spaziergängen und im Wirtshaus darzulegen.

Leibl überliess bei seinem Weggang von Bernried einen alten Verwandten von sich unserer Obhut, den Bürgermeister Klein von St. Johann bei Saarbrücken, den er in dem bekannten Porträt (Nationalgalerie, Berlin) verewigt hat. Dieser alte Herr pflegte uns nach Tisch mit den Geheimnissen des Kartenspiels vertraut zu machen, und wenn einer fragte, wer fängt an, so sagte er stets: „Immer der, wo fragt", was uns allemal eine unbändige Freude bereitete, weil es immer gestimmt hat. Doch hat er uns auch eines Tages in den grössten Schrecken versetzt. Nach der Arbeit gegen Abend half uns der alte freundliche Herr gewöhnlich in den See hinausrudern zum Baden, wobei Albert Lang eines Tages den Tod des Ertrinkens hätte erleiden müssen, wenn ich nicht noch rechtzeitig die Gefahr erkennend zu dem bereits in grösster Entfernung befindlichen und von dem ziemlich schwerhörigen Bürgermeister gedankenlos in entgegengesetzter Richtung dirigierten Boot zurückgeschwommen wäre und durch kräftiges Einsetzen der Ruder mit Aufbietung aller meiner Kräfte dem bereits gänzlich erschöpften Lang die Rettung gebracht hätte.

Leibl, dem in jener Zeit nichts kühn und anstrengend genug sein konnte und für den es überhaupt keinerlei Schwierigkeiten gab bei allem, was ihn interessierte, überraschte uns oft mit seinen unerwartet gefassten Entschlüssen, die gewöhnlich weit über unser gewohntes Thun hinausgingen. Bald wollte er nachts 11 Uhr mit uns über den See rudern, um auf der anderen Seite noch eine Maass zu trinken, bald wollte er über den ganzen Starnberger See oder quer über die reissende Isar schwimmen. Bei einem solchen Ausflug nach Pullach bei München ereignete es sich, dass Leibl und sein Kreis, nachdem die Isar glücklich durchschwommen war, die Stelle des diesseitigen Ufers, wo die Kleider lagen, nur wieder erreichen konnten, wenn sie, der starken Strömung wegen, eine halbe Stunde flussabwärts anlandeten. Leibl und der ganze Tross in Adamskostüm musste daher an all den lachenden Ausflüglern und an all den über und über errötenden Ausflüglerinnen im Laufschritt vorbeidefilieren, um wieder zu der so notwendigen Garderobe zu gelangen. Leibl war herkulisch gebaut, von aussergewöhnlicher Körperkraft und doch dabei beseelt von feinster Empfindung und vornehmster Denkungsart. Sein Kopf sah aristokratisch distinguiert aus, der Körper bürgerlich derb und der Gang bäuerisch plump. Deshalb beurteilten ihn seine Feinde nach seinem Gang. Die wirklichen Bauern, die mit ihm die Akademie besuchten, wurden in den Adelstand erhoben, was sie jedenfalls auch verdienten, und den in seiner Gesinnung und in seiner Kunst Vornehmsten von allen schalten sie einen Bauern.

Bald lernten wir auch die Freunde Leibls kennen: Thoma, Hirth, Alt, Haider, Sperl, Schider und Sattler, mit denen wir von dieser Zeit an täglich verkehrten. Schon nach einem halben Jahre, im März 1872, malte ich das kleine Bild: „Junge vor einem Kasten sitzend" (Stuttgarter Galerie), mit dem ich mir damals meinen ersten Erfolg im Münchener Kunstverein errang.

Auch bei Lang entstand damals schon sein ausgezeichnetes „Krautstilleben" und das lebensvolle Porträt des Malers Heinrich. Schuch dagegen brauchte noch mehrere Jahre, bis er sich ganz durchgearbeitet hatte, entwickelte sich aber dann zu einem aussergewöhnlich feinen Künstler.

Im April 1872 malte ich während eines Ausfluges nach Heidelberg „Mädchen auf dem Kanapee" (Nationalgalerie, Berlin), und im Monat Mai desselben Jahres wurde ich in München von Leibl porträtiert.

Im Juni begab sich Lang mit Maler Heinrich, der auch an unserem gemeinsam gemieteten Atelier teilhatte, nach der Rhön, und Schuch zog in's nahe Gebirge zum Landschaftsmalen. Leibl siedelte auf's Land in die Nähe Dachaus über, nach Grasselfing, und hielt sich nachher nur noch vorübergehend in München auf. In dieser Zeit lud mich Hans Thoma ein, in seinem Atelier zu arbeiten, von welch' freundschaftlichem Anerbieten ich gern Gebrauch machte. Die Eindrücke, die ich in Thomas Atelier

WILHELM LEIBL, BILDNIS TRÜBNERS

WILHELM TRÜBNER, BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS HOFMEISTER

BES.: H. NABEL

empfing, waren massgebend für meine spätere Tätigkeit als Landschaftsmaler. Auf diesem Gebiete habe ich ihm ebensoviel zu verdanken wie Canon und Leibl auf dem des figürlichen Faches. So waren mir gleich zu Anfang meiner Künstlerlaufbahn die vier grössten Könner des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma zu Führern und Leitsternen geworden.

Beinahe unfassbar erschien es mir, dass diese Meister, welche damals schon auf der vollen Höhe ihrer Leistungsfähigkeit standen und deren künstlerische Überlegenheit allen Fachleuten offenkundig war, trotzdem der gebührenden Anerkennung entbehrten. Die künstlerische Überlegenheit wurde eben unter den Fachleuten nur unter strengster Diskretion bemerkt und offiziell jubelte alles den die Laien begeisternden Modegrössen zu. In Zeiten aber, wo die künstlerische Mittelmässigkeit auf den Schild erhoben wird, bleibt für die Nation der Segen einer grossen Kunstentfaltung ausgeschlossen, weil in solchen Zeiten den zahllosen kleinen Talenten die Führung des Genies fehlt. Die grossen Talente dokumentieren wohl einer späteren einsichtsvolleren Zeit durch die von ihnen geschaffenen Kunstwerke ihre hohe Begabung, aber eine Monumentalkunst im höheren Sinn kann sich nicht entwickeln, weil zu deren Ausübung grosse Aufträge an die grossen Meister und das Zusammenwirken aller Talente, also auch der kleinsten, unter der Oberleitung des grössten Talentes notwendig ist. Wird nun der Unfähigkeit diese einflussreiche Stellung eingeräumt, so wird eben nichts im grossen Stil erreicht, genau wie dies auch im politischen Leben der Fall wäre, wenn man es den Mannschaften allein überliesse, sich ihren Generalissimus selbst auszuwählen: auch in dem Falle würde sich alles unbedingt auf einen Feldwebel oder einen Wachtmeister einigen.

Im Herbste 1872 vertauschte ich wieder den Münchener Aufenthalt mit dem in Heidelberg, wo auch Lang alsbald eintraf, um mit mir zusammen zu arbeiten. Von mir entstand dort: „Im Atelier" (Neue Pinakothek München) und Porträt meines Tauf-Paten, des Bürgermeisters Hofmeister aus Heidelberg. Für den Oktober hatte ich mich mit Schuch verabredet, nach Italien zu reisen. Wir trafen uns in Venedig und fuhren über Florenz nach Rom, wo wir ein gemeinsames Atelier bezogen. Es entstanden von mir: die drei Mohren, einer im Städel, die beiden anderen in Privatbesitz, singender Mönch, beim römischen Wein (Privatbesitz), Selbstporträt (Galerie Dresden), liegender weiblicher Akt, lebensgross (verschollen), dasselbe Aktmodell, kleines Format (verschollen). Nachdem wir noch Albano, Frascati, Tivoli und Neapel besucht hatten, und ich auf dem Rückwege in München längere Zeit verblieb, kehrte ich, wie gewöhnlich, im Herbst in meine Heimat zurück, wo mir die damals mit Altertümern angefüllte Besitzung „Hausacker" des mit meinem Vater sehr befreundeten Fabrikanten Metz als Arbeitsstätte eingeräumt und ich auch zugleich veranlasst wurde, fast den ganzen Winter in Heidelberg zu verbleiben.

Ich malte: vier Wildstilleben (lange im Besitz des Malers Schuch, jetzt Galerie Hamburg und Privatbesitz), Cousine mit japanischem Fächer, Porträts meiner Eltern, mehrere Selbstporträts (Privatbesitz), Heidelberger Schlossfenster (Galerie Darmstadt), Wendeltreppe im Heidelberger Schloss, Buchenwald mit schwarzem Vogel, Waldrand, Schlossgarten Heidelberg.

Im Frühjahr reiste ich von Heidelberg nach Brüssel, um mit Schuch, der unterdessen dort mit Landschaftsmaler Hagemeister sein Atelier aufgeschlagen hatte, wieder zusammenzutreffen, und die Galerien Hollands und Belgiens zu studieren. Dort entstanden drei Christusbilder, ein Bacchus u. s. w. Im Sommer ergriff Schuch immer eine unwiderstehliche Sehnsucht zum Landschaftsmalen, und so beschlossen wir eine Inspektionstour nach der Insel Rügen, durch den Harz und durch den bayerischen Wald zu unternehmen, um schliesslich am Chiemsee auf der Herreninsel Halt zu machen. Schuch hatte, wie viele Künstler, eine heimliche Neigung zum Gegenteil seiner eigenen Begabung, er bewunderte die Landschaften von Preller und daher seine guten Beziehungen zu dessen Schülern Hagemeister und Kanoldt. Er suchte bei seinen Fahrten immer nach Wasserfällen, Felsschluchten und malerischen Wäldern und konnte nie das finden, was er sich gewünscht hatte.

Auf Antrag des Prellerschülers Kanoldt stiftete er einen grossen Geldbeitrag, um die Serpentara in Olevano anzukaufen und dem deutschen Kaiser als Geschenk zu übergeben. Auf der Herreninsel entstanden bei mir: Herreninsel (Nationalgalerie, Berlin), Herreninsel (Neue Pinakothek München), Dampfbootsteg (Privatbesitz). Ich malte dort auch einen Porträtkopf von Schuch, der verschollen ist, da er sich im Nachlass Schuchs nicht vorfand.

Im Oktober 1874 begann ich meine Dienstzeit

WILHELM TRÜBNER, LANDSCHAFT MIT DER FAHNENSTANGE BES.: H. NABEL

als Einjähriger in dem damals in Karlsruhe stehenden 3. Bad. Dragonerregiment. Es gefiel mir das Reiten und den Säbel führen bald ebensogut, wie vor der Staffelei zu stehen und Bilder zu malen. Mein Streben war auch, später einmal beides zu vereinigen, soweit sich dies mit Hilfe der Malerei erreichen lässt, und wie ich es mit meinen Reiterbildnissen versucht habe. Das Hauptereignis des Jahres war eine Kaiserparade zur Feier unseres damals zum Leutnant ernannten Erbgrossherzogs Friedrich von Baden. Auch nahm ich bei dem damals in Karlsruhe gegründeten Künstlerverein sowohl bei der Gründungsfeier als am Vereinsleben lebhaftesten Anteil. Während der Dienstzeit entstanden nur Selbstporträts in Uniform.

Nach dieser einjährigen Kunstpause folgte ein Jahr stärkster Produktion. Im Sommer 1875 traf ich mit Schuch, der damals von Olevano zurückkehrte, wieder in München zusammen, wo er sich noch ein weiteres Jahr in meine Lehre begab und während dieser Zeit von mir auch für Stilleben abgerichtet wurde. (Schuchs erstes Stilleben befindet sich in der Sammlung Nabel, Berlin.)

Bei mir entstanden während des Winters 1875—76: alte Frau (Galerie Stuttgart), Lachender Junge in zwei Exemplaren (beide verschollen), blonde Dame mit Hut und Pelz, Brünette mit Pelzkragen, graue Dame (Galerie Hagen), Porträt Martin Greif, Porträt Galeriedirektor Eisemann, Porträt Schuch (Nationalgalerie Berlin), Dame mit braunem Hut und Kleid (Privatbesitz).

Im Sommer 1876 wurde in München eine grosse Kunstausstellung im Glaspalast abgehalten, wo ich mein grosses Schuchporträt ausstellen wollte, das aber von der Ausstellungskommission nicht akzeptiert wurde, woraus ich die Lehre zu ziehen hatte, dass ich immer noch nicht leistungsfähig genug sei. Nachdem dasselbe Bild aber 30 Jahre später von der Nationalgalerie in Berlin angekauft worden ist und bei der Jahrhundertausstellung da-

WILHELM TRÜBNER, ADAM UND EVA

BES.: H. NABEL

WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON

BES.: H. NABEL

selbst an hervorragender Stelle hervorgehoben wurde, stellt sich jene Handlungsweise doch als eine rechte Erbärmlichkeit von Seite der Konkurrenz heraus. Dieselbe Sorte Kollegen, die Einem in dem ersten Vorwärtsdrängen durch Nichtanerkennung irre zu machen und zu schädigen suchen, bemühen sich, dasselbe Ziel später dadurch zu erreichen, dass sie die spätere Thätigkeit auch als minderwertig erklären, dagegen mit einemmal als hervorragend die erste Periode bezeichnen, um die unterdessen trotz eifrigster Bekämpfung eingetretenen Erfolge wenigstens auf ein möglichst kleines Gebiet einzuengen.

Während des Sommers drängte Schuch wieder zum Landschaftsmalen und wir hielten uns zu diesem Zweck im nahen Wessling und zum Schluss noch in Bernried auf. Dort entstanden: Kartoffelacker (Privatbesitz), am See (Privatbesitz), Zimmermannsplatz (Galerie Hamburg), Waldinneres (Privatbesitz), Waldweg in Bernried.

Im Spätjahr 1876 reifte bei Schuch der Entschluss, nachdem er seit fünf Jahren unter meiner Leitung gemalt hatte, selbständig zu arbeiten, und so zog er nach Venedig, wo er seine Stillebenperiode begann. Während des Jahres war Schuch ausser von mir, von sich selbst und von Hirth auch von dem für kurze Zeit vom Lande hereingekommenen Leibl gemalt worden. Vor seinem Weggehen von München hatte sich Schuch noch den Besitz meiner im Jahre 1873 gemalten vier Wildstilleben gesichert, die fortan die Wände seines Esszimmers dekorierten. Soweit von Schuch in denselben Formaten ähnliche Wildstilleben, Fasanen und Wildenten existieren, sind diese nicht mit mir zusammen nach den gleichen Gegenständen gemalt worden, sondern sie sind erst einige Jahre später in Venedig und Paris, also zwischen 1877 und 1885 entstanden.

Zu derselben Zeit übersiedelte Thoma nach Frankfurt. Leibl und Sperl waren nach Schorndorf an den Ammersee verzogen, Hirth hatte sich in Diessen am Ammersee niedergelassen, Schider war nach Basel berufen worden und Lang folgte Böcklin nach Florenz. Haider zog sich nach Miesbach zurück, Alt war wegen dauerndem Leiden in seiner Heimat Ansbach verblieben und Sattler hatte sich in Loschwitz bei Dresden ein Heim gegründet.

Nachdem so alle mir näherstehenden Kollegen München verlassen hatten, verkehrte ich mehr in dem Freundeskreis Bayersdorfer, Eisemann, Martin Greif, Du Prel und von Zeit zu Zeit gesellte sich dazu der geistvolle Wiener Feuilletonist Ludwig Speidel. Mit ihm besuchte ich anfangs der achtziger Jahre Leibl in Aibling, über welchen Ausflug Speidel damals zwei glänzende Feuilletons in der Neuen Freien Presse veröffentlichte. In dieser Periode entstanden nacheinander von mir: Gigantenschlacht (Galerie Karlsruhe), Kampf der Lapithen und Centauren, die wilde Jagd als Deckenbild, Kreuzigung (Privatbesitz), Centaurenbilder (Städel), Modellpause (Brera Mailand), Amazonenschlacht (Privatbesitz), Dantes Hölle (Privatbesitz), Tilly während der Schlacht bei Wimpfen (Privatbesitz), Friedrich der Schöne in der Schlacht bei Ampfing (Privatbesitz), Wachtparade München (Privatbesitz), Dogge stehend, Dogge sitzend (Pinakothek München), Dogge vor einem Tisch mit Teller (Galerie Karlsruhe), Dogge mit Würsten auf der Nase, junges Mädchen mit gefalteten Händen (Privatbesitz), rotes Mädchen mit schwarzem Halsband (Privatbesitz).

1879 reiste ich zur Pariser Weltausstellung auf sechs Tage. Ich erhielt den Eindruck, dass uns wohl die Franzosen vorangehen in der Geschmacksrichtung und daher auch uns den Weg angeben, den wir nachher wandeln sollen, dass wir Deutsche aber gründlicher und besser das ausbilden, was die Franzosen zuerst angestrebt haben. Auch in der gotischen Zeit ist die künstlerische Entwicklung in dieser Weise vor sich gegangen. Der gotische Stil hat sich in Frankreich entwickelt und hat sich in Deutschland und den angrenzenden Ländern bis zur höchsten Vervollkommnung ausgebildet, wenn man Veit Stoss, Albrecht Dürer und Holbein als die bedeutendsten Schlusssteine der gotischen Zeit betrachtet.

1883 starb meine edelgesinnte Mutter, und 1885 folgte ihr mein guter Vater im Tode nach. Die mir das Leben gegeben und keine Opfer und keine Mühe gescheut hatten, mir die Wege zu ebnen, sie haben beide diese Welt verlassen, ohne dass ich ihnen die Freude bereiten durfte, im Beruf erfolgreich vor ihnen erscheinen zu können. So sehr ich alle meine Kräfte anstrengte, um vor meinen Eltern das so sehr ersehnte Ziel zu erreichen, so vergeblich war all mein Bemühen, trotzdem alle die Bilder, die jetzt von mir in deutschen Galerien hängen, damals schon längst gemalt waren. Die Schuld lag also nicht an mir, sondern an dem Verhängnis, dass das Kunstverständnis jener Zeit auf einer allzu niedrigen Stufe stand.

Personen

Walter, Gerichtsrath.
Adam, Dorfrichter.
Licht, Schreiber.
Frau Marthe Rull.
Eve, ihre Tochter.
Veit Tümpel, ein Bauer.
Ruprecht, sein Sohn.
Frau Brigitte.
Ein Bedienter, Büttel, Mägde x

Die Handlung spielt in einem
niederländischen Dorfe bei Utrecht.

Ad. Menzel

ADOLF MENZEL, TITELBLATT ZUM „ZERBROCHENEN KRUG"

MENZEL

ALS

ILLUSTRATOR

Ueber den Wert eines Buches entscheidet die Art, wie der Autor seine Leser zu Mitarbeitern, wie er sie produktiv macht. Je besser ein Buch ist, desto selbständiger und freier wird sich die Schöpfungskraft bei der Lektüre regen. Keinen höheren Genuss giebt es, als die im Buch entwickelten Gedanken durch eigene Vorstellungen zu ergänzen, durch persönliche Erinnerungsbilder zu beleben und die Gefühlswelt des Schriftstellers unmerklich zu erweitern, indem die Einbildungskraft sie nachschafft.

Gesellt sich dem Schriftsteller der Illustrator, so kann dessen Ziel nur sein, diese befruchtende Gewalt über denkfrohe Menschen zu verstärken, nicht aber sie zu verringern oder die geistige Aktivitätslust der Leser zu zersplittern. Er hat darum durchaus nach der vom Autor gewollten Richtung zu wirken. So paradox es dem ersten Gedanken aber scheinen mag: er vermag es nicht, wenn er den Inhalt des Buches naturalistisch sachlich, im engen Anschluss an die Worte des Textes schildert, wenn er dem Leser zeigt: so war das betreffende Haus, so die Physiognomie der Menschen und so die Situation. Denn mit solcher Gegenständlichkeit erregt der Illustrator nicht die Einbildungskraft, sondern er lähmt sie; mit seinen besonders gearteten Vorstellungen erschlägt er auf einen Streich dann alle anders kombinierenden Vorstellungen. Er engt mit seiner Sachlichkeit ein, arbeitet für grosse und kleine Kinder, für die Vorstellungsarmen und Phantasielosen, die nicht genug Schöpfungskraft haben, um durch ihre Lebensfülle das Besondere des Buches ins Allgemeine zu erweitern. Der rechte Illustrator wird sich vielmehr von jeder chronisti-

schen Erklärung des Textes fernhalten und dem Leser nicht Begriffskrücken anbieten, durch ein: so war es! Er wird die Phantasie des Lesers beschwingen durch eine ornamentalische Paraphrasierung des lustvollen Stimmungsgefühls, das Alle gleichmässig bei der Lektüre überkommt. Nicht ein die Illusionskraft zur Unthätigkeit verurteilendes Bild wird er geben, sondern eine Arabeske, womit die Illusion spielen kann. Eine Arabeske, die einerseits leise sachlich auf die Worte des Textes hinweist und andererseits, ebenso zart und diskret, auf die ewigen Empfindungswerte, die hinter den Textworten stehen. Ihm wird die Illustration zur Bilderschrift werden, die, graziös rahmend oder abschliessend, die allgemeine Weltstimmung andeutet, worin der besondere Fall sich begiebt. Denn nur so kann er im Sinne des Autors die Schöpfungskräfte des Lesers wecken helfen und sie dem Buche in einem höheren Bezug dienstbar machen. Die höchste Wirkung wird nicht erreicht durch Verdoppelung der Sache, sondern durch mittelbare Reizungen der Phantasie.

Ein guter Illustrator muss darum fähig sein, zu seinen Gegenständen Distanz zu nehmen, damit das Materielle ihn nicht beherrsche; er muss geistreich genug sein, die ihm dargebotenen literarischen Anregungen mit zufällig scheinender Leichtigkeit symbolisch behandeln zu können; und er bedarf grossen künstlerischen Taktes, um mit seinen zur Hälfte allgemeingültigen Motiven in den Grenzen einer leise nuancierenden Zierkunst zu bleiben.

Alle diese Tugenden schmücken den Illustrator Menzel, kränzen sein Werk hier und dort mit Vollkommenheit. Aber nicht zu jeder Zeit war er ihrer sicher. Das Problematische im Wesen der Illustration, die zugleich dient und herrscht, vermochte selbst seine autokratische Dienernatur nicht immer zu überwinden.

Das kleine Talent wird in der Illustration oft das Zulängliche leisten, nie aber das Ausserordentliche. Denn es ist jener bedeutenden Motive nicht fähig, die, ornamental spielend, das Tiefste berühren. Das Genie aber hält es dauernd in den engen Grenzen der Buchkunst nicht aus; es kann dem Drange nicht widerstehen, das Bedeutende, das es als Diminutivum in Vignetten und Randleisten anklingen lässt, selbständig frei und monumental auszubilden. Darum ist der Illustrator entweder ein kunstgewerblicher Professionalist oder ein genialer Gelegenheitsarbeiter.

Menzels Eigenart und Entwickelung brachte es nun mit sich, dass er beides nebeneinander war. Als er Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen illustrierte, arbeitete der vom Vater erzogene Berufsxylograph daran und zugleich das sich jugendlich gross entfaltende geniale Temperament. Die junge Genialität benutzte mit sicherem Blick die ihr reich zuströmenden, morgenfrischen Anschauungen; und der Holzschneider that getreulich seine Berufspflicht, mit billiger Rücksicht auf Werkstatt-

überlieferungen und Publikationsgewohnheiten. Dadurch gelang einmal dem zärtlichsten Naturempfinden das schlechthin Vorbildliche; und ein anderes Mal drängte sich eine subalterne Lust am Gegenständlichen lähmend vor die Phantasie. Es sind in allen von Menzel illustrierten Büchern zwiefache Werte zu finden. Hart neben dem Musikalischen steht immer der enge, bildhaft gewordene Begriff. In seinem Hauptwerke, der Geschichte Friedrichs des Grossen von Kugler, verfiel der Fünfundzwanzigjährige diesem Dualismus, und viel schlimmer noch geschah es dem Sechzigjährigen, als er die Holzschnitte zum „Zerbrochenen Krug" schuf. Gerade in diesem letzten Fall tritt durch den Umstand, dass der Illustrator inzwischen zur selbstbewussten Meisterlichkeit gelangt war, krass der Zwiespalt hervor. Neben einer Bildnerkraft, die aus Naturanschauungen Gefühlsornamente zu machen weiss, arbeitet eine unheimlich geschickte Pedanterie mit steckbrieflich detaillierender, genrehaft gegenständlicher Genauigkeit. Nicht anders auch ist es in den Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. Nur tritt dort an Stelle des Genres die erklügelte Allegorie, weil anstatt der Dorfgeschichten die lyrisch-philosophischen Abstraktionen des Voltairzöglings zu illustrieren waren.

⚜

Der allzu dienstfertig erklärenden Ausdeutung des Textes neigt Menzel zu, wo er grössere Teile der Seite bildmässig füllt. Also dort, wo der Zeichner sich am weitesten von den Zielen der Illustration entfernt. Das Vollbild ist kaum noch Illustration zu nennen, weil es zu grossen Anspruch auf Selbständigkeit macht, nur mittelbaren Bezug zum fortlaufenden Text hat und geradezu verführt, viel Erzählendes zu geben. In diesem Zusammenhang kann das Beispiel genannt werden, das Hugo von Tschudi in seinem schönen Menzelbuch anführt, wo von dem Versuch des Holzschneiders die Rede ist, in einem Vollbild den Vorgang zu schildern, wie Friedrich der Grosse vor der Schlacht bei Leuthen zu seinen Generalen spricht. „Eine dankbare Aufgabe war das nicht, in dem vergröbernden Holzschnitt die Feinheit psychischer Vorgänge zu schildern. In der That ist die Illustration verunglückt; aus dem grossen historischen Moment ist etwas wie eine ‚Manöverkritik im achtzehnten Jahrhundert' geworden."

Am herrlichsten blüht Menzels Meisterschaft auf in den kleinen mehr schmückenden als er-

klärenden Zeichnungen, die den Text getreulich begleiten. Also dort, wo die Illustrationskunst am meisten dient. Wie so oft ist dem Künstler auch hier die äussere Beschränkung zur inneren geworden und hat so zum Stilgesetz geführt. Dienend ist die Kunst selbständig geworden und über den Text des Schriftstellers weit hinausgewachsen.

Das Wort dienend ist hier nicht bildlich gemeint. Der Illustrator hat Rücksicht zu nehmen auf die Grösse der Buchseite und des Satzspiegels, auf Form und Stärke der Typen und endlich auf die Stichworte des Textes. Er soll mit seinen Vignetten nicht den Blick verwirren, sondern ihn ornamental beruhigen, soll Rhythmen und Accente schaffen und den sich beim Lesen entwickelnden Gedankenreihen mittels zarter Anmerkungen Perspektiven öffnen und Stimmungen schaffen. Sucht der Künstler in der Natur nun nach Motiven, womit er den ornamentalen Anforderungen genug thun und den Geist des Buches sinnvoll paraphrasieren kann, so wird er nur solche wählen, die bedeutend, d. h. allgemein eindrucksvoll, zeitlos und von bestimmter Gegenständlichkeit unabhängig sind. Alles dem Auge in der Natur bedeutend Erscheinende ist es aber nur vermöge gewisser formaler, ornamentalischer Impressionswerte. Was in der Natur frappiert, so dass man unwillkürlich stille hält und einen Ruck fühlt, das hat stets auch in irgend einem Bezug ornamentalen Formreiz. Darum wird gerade das Bedeutende der Naturerscheinung dem Illustrator, der sich den gegebenen äusseren, typographisch ornamentalen Bedingungen seiner Aufgabe anzupassen sucht, zum glücklichsten Motiv. Die Monumentalität, der Rhythmus, die Formgewalt, die in den Natureindrücken enthalten sind, weisen auf eben denselben Rhythmus, auf dieselbe Monumentalität und Ornamentalität, die der Illustrator zur Hilfe ruft, wenn er das dekorative Gesetz für seine künstlerische Komposition sucht. Darum kann der geniale Zeichner, der die

Form an den Gedanken und den Gedanken an die Form knüpfen will, nichts besseres thun, als solche das Raumgefühl und die Lebensidee gleich stark berührenden Motive in der Natur aufzusuchen und sie für besondere Fälle formal abzuwandeln.

Menzel konnte oft das schlechthin Vollkommene erreichen, weil er zeitweise an solchen ursprünglich gesehenen bedeutenden Motiven sehr reich war. Und er war besonders geeignet, diesen Schatz elementarer Anschauungen illustrativ anzuwenden, weil sein Naturell ihn immer gezwungen hat, äussere Beschränkungen mehr zu suchen als zu meiden. Denn er war ein geborener Diener grossen Stils; ein Selbständiger, der nur dienend sich durchzusetzen vermochte. Das ist ein Autodidaktenschicksal. Ihm war das sich Unterordnen Wollust, er sehnte sich darnach. Nicht eine Sekunde liess ihn das selbstgeschaffene Pflichtgesetz los. Immer wählte er sich imaginär einen Herrn und diente ihm, wie selten ein Mann gedient hat. Ganz frei und sicher wurde er nur, wo er eine Pflicht sah. Dieses war die Quelle seiner Kraft und seiner Schwäche. Darum konnte er gerade als Buchillustrator im Bedeutenden frei und in der typographisch gebundenen Freiheit heiterer werden, als er es jemals als Maler gewesen ist.

Nach welchem Prinzip der Pflichtmensch sich mit dem Künstler auseinandersetzte und welche Sicherheitsmassregeln seine Gewissenhaftigkeit der freien Gestaltungslust gegenüber traf, wie andererseits seine kühne Jugendmeisterschaft aber auch auf die Alten wirkte und die bedeutendsten Köpfe zu thörichter Prinzipienreiterei verführte: das wird ergötzlich illustriert durch eine Zeitungskontroverse zwischen dem „Altgesellen“ Gottfried Schadow und dem jungen Menzel, anlässlich des Kuglerwerkes. Schadow veröffentlichte am 26. März 1840 in den „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“ folgende Sätze, die, trotz goethisch ruhiger Sprechweise, den charakteristischen Ärger des Alters über die Jugend verraten:

„Zu Ehren Friedrichs des Grossen, von einem Veteranen.

Beim Anblick des ersten Heftes des Geschichtswerkes von dem Prof. Kugler und Herrn Menzel, „Glorie König Friedrichs“, empfand ich eine demüthigende Stimmung. Was wird man in deutschen Landen davon sagen, wo schon zierliche Werke erscheinen, die sich denen der Franzosen und Engländer an die Seite stellen können, und welchen Begriff wird es von dem Stande der Kunst in unserm Vaterland geben! Wenn so viele Geneigtheit vorhanden, ein Denkmal in Blättern zu geben, so sehe man sich um nach Geschichtschreibern und Zeichnern. Die Zeit ist gekommen und drängt; eine neue Generation soll für vergangene Ereignisse aufgeregt werden. Hinstellung jener Gestalten im Bilde, ihrer Gedanken durch ihre eigene Sprache und Rede schicken sich hierzu. Man hat erfahren, wie viel zu Stande kommt, wenn Viele in ein Bündniss treten und mit gutem Willen nach demselben Ziele streben. Sollten in Berlin nicht genugsam Künstler und Historiographen vorhanden sein, um ein, dem Ruhme unseres Königs Friedrich würdiges und angemessenes *Souvenir* oder Album zustande zu bringen? Ich sollte meinen, und auch ausführbar, wenn man sich nicht einfallen lässt ein entreprisenartiges Pfennigmagazin zu liefern, sondern

ein geschichtliches *Souvenir*. Der Ungeduld ist die Leichtfertigkeit willkommen. So freute man sich über die Lithographie; diese lieferte zuweilen nicht die hinreichende Zahl Drucke, und so kam man zurück auf den alten, beinahe vergessenen Holzschnitt. Schon haben Engländer und Franzosen in diesem Kunstzweige Gutes gegeben, bei uns Deutschen ist wenig dem an die Seite zu stellen erschienen und schon sieht man solche Ausartungen, die man Griffonagen oder Kritzeleien nennen kann, und dieses von denselben Künstlern, welche sich mit der Radiernadel gut und geistreich ausgedrückt haben. Auf diese möge man also zurückkommen! Statt hierbei der heurigen Mode zu folgen, die Gestalten in phantastisch arabesken Windungen schwebend erscheinen zu lassen, sollte hier alle Erfindung wegbleiben und ist genugsamer Vorrath vorhanden an Bildwerk und Schrift, um den Zeitgenossen die Gestalten und Gedanken jener Zeit in solchem Verein aufzustellen, dass dem Leser und Beschauer sich jene alten Tage wie im treuen Spiegelbilde vergegenwärtigen.

Dr. G. Schadow,
Direktor der Königl. Akademie der Künste."

Man sieht, es ist in diesem Protest das Prinzipielle berührt. Schadow steht etwa auf dem Standpunkt Derer, die vom Illustrator gegenständliche Hingabe an das Textwort fordern. Sehr bezeichnend für Menzel ist es, dass auch er sich von dieser Meinung nicht frei macht und, während er de facto ein freier Erfinder war, der dem Text ein höheres Widerspiel gegenüberstellte, nur bestrebt scheint, seine sachliche Studienarbeit zu betonen. Er antwortete auf Schadows Artikel am 28. März in derselben Zeitung:

„Zur Erwiderung.

Ein Aufsatz in Nr. 73 dieser Zeitung, überschrieben „Zu Ehren Friedrichs des Grossen" und von Herrn Dr. Schadow, Direktor der Königl. Akademie der Künste, unterzeichnet, veranlasst mich, zur Berichtigung verschiedener, in demselben angeführter Punkte Folgendes zu bemerken. Die in der Geschichte Friedrichs des Grossen enthaltenen bildlichen Darstellungen sind nicht, wie Herr Direktor Schadow rügt, die Produkte phantastischer Erfindung, sondern gründen sich auf ein Studium alles dessen, was in das Jahrhundert Friedrichs ge-

hört und dasselbe charakterisiert. Hievon ist noch ein bedeutender Nachlass auf uns gekommen; vorzugsweise in den Königlichen Schlössern in Berlin, Charlottenburg und Potsdam, welche mir zu diesem Zwecke durch die Liberalität des Königlichen Hofmarschallamts zugänglich geworden sind. Ebenso ist aus Friedrichs Kriegen eine bedeutende Anzahl von Kleidungsstücken und Waffen jeder Art im hiesigen Montirungsdepot und Zeughause erhalten. Durch deren Studium auf dem lebenden Modell und durch die Benutzung aller übrigen erreichbaren Quellen bin ich, wie ich hoffe, im Stande, in meinen Arbeiten der historischen Wahrheit möglichst nahe zu kommen, und wenigstens näher als dies in den früheren bildlichen Darstellungen zur Geschichte Friedrichs, deren Benutzung Herr Direktor Schadow zu wünschen scheint, der Fall ist; (wie sich dies nach Durchsicht der auf der hiesigen königlichen Kunstkammer befindlichen grossen Sammlung solcher bildlichen Darstellungen und nach Vergleichung meiner Studien — die ich Jedermann in den Abendstunden vorzulegen erbötig bin — leicht ergeben dürfte.) — Herr Direktor Schadow scheint mir in seinem Aufsatz ferner den gütigen Rath zu ertheilen, auf die Radirnadel „zurückzukommen", ich muss bedauern, denselben nicht befolgen zu können, indem ich (abgesehen davon, dass die Radiernadel für den Zweck unseres Unternehmens durchaus unpassend wäre) nie mit einer Radirnadel gearbeitet habe. Sollte Herr Direktor Schadow vielleicht einige meiner Federzeichnungen für radirt gehalten haben? Schliesslich stelle ich es dem Scharfblick eines resp. Publikums anheim, „die nach der heurigen Mode in phantastisch arabesken Wendungen schwebenden Gestalten" in dem in Rede stehenden Hefte aufzufinden.

Adolf Menzel, Maler."

Es sind deutliche Zeichen dafür vorhanden, dass Friedrichs des Grossen Gestalt für Menzel ein entscheidender Anlass zur Hingabe und zur Selbstbefreiung geworden ist. In einem Briefe ruft er aus: „Friedrich über Alles! mich hat nicht bald was so gegriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so grossartig, ja, worüber Sie zwar wohl den Kopf schütteln werden, wenn man's genauer kennen lernt, so malerisch!" Aber trotz alledem, trotz jenes starken

Hinweises auch auf die fleissigen historischen Studien, liegt der Wert des unter dem Zwange einer liebenden Bewunderung Entstandenen nicht im Historischen, sondern im allgemein Menschlichen, nicht im sachlich Richtigen, sondern in der freien Erfindungskraft. Die schöpferische Liebe allein hat den Illustrator des Kugler verhindert, subaltern zu werden, wie es später der Maler der Tafelrunde geworden ist; sie nur hat Menzel zu seinem verehrten Helden emporgehoben, so dass er mit diesem zeitweise sogar im Tone einer geistreich gemütlichen Schalkheit verkehren konnte.

Die besten Illustrationen der Friedrichwerke sind infolge dieser inneren, wenn auch handwerklich streng begrenzten Freiheit allgemein gültige Werte geworden. Was Menzel im Kugler giebt, ist etwa eine zum Ornament gewordene Schlachtenstimmung; nicht besondere historische Züge der Schlacht bei Rossbach oder bei Torgau. Ein paar Beispiele aus den drei schon angeführten Werken mögen für viele stehen.

Seite 14: Eine nebelige Flusslandschaft; am Ufer stehen vier Männer. Die dunkeln steilen Silhouetten vor dem niedrigen Horizont und den wagerechten Linien des Terrains frappieren; das Auge, die Seele ist betroffen, ohne die Empfindung doch analysieren zu können. Eindrücke dieser Art sind empfunden worden, seitdem Menschen auf das Erlebnis des Auges zu achten verstehen; sie werden auch in aller Zukunft ähnlich erlebt werden. Denn es ist ein ewiger Impressionswert darin. Diesen hat Menzel für seine Zwecke benutzt. Die Zeichnung stellt Friedrich im Kreise seiner Beamten vor, wie er die Kolonisierungsarbeiten leitet. Da nun so die Verbindung einer allgemeinen Naturimpression mit einem besonderen Textgedanken hergestellt worden ist, kommt der malerische Gefühlswert dem Stoffe des Buches und mittelbar dem Alten Fritzen zugute, und während etwas Kosmisches, Ewiges wirkt, scheint nur der Gedanke an den thätigen König zu wirken.

Seite 23: Ein Blatt aus der Illustrationsfolge zum „Zerbrochenen Krug", worauf dargestellt ist, wie der überführte Dorfrichter Adam Reissaus nimmt, verfolgt vom halben Dorf. Was liegt dem Betrachter hier an den kleinen unkenntlichen Figürchen, oder daran, welche Personen des Stückes sie darstellen! Wir sehen eine winterliche Landschaftsstimmung dem Holzstock mit erstaunlicher Kraft abgerungen, eine ewig wirkende Stimmung, die in Jedermann ganz bestimmte Associationen auslöst, eine Wahrheit, die in erster Linie für sich

selbst steht. Eben darum aber wirkt diese Wahrheit zurück auf die Geschichte, die sie illustriert; der Hauch einer lebensfrischen Realität teilt sich dem Leser mit, die meisterhaft gegebene Atmosphäre der Schneestimmung determiniert das Milieu des Stückes und der Leser erfährt eine unendliche Bereicherung, weil seiner Anschauungsfreude und geistigen Aktivitätslust Nahrung geboten wird.

Über manche Illustration Menzels liesse sich ein Kompendium der Kunst schreiben. Eine Menschenmenge vor festlich beleuchteten Häusern: jedes Volksfest giebt von neuem diese Impression. Menzel illustriert damit die Feststimmung nach dem Krieg und zwingt so alle verwandten Erinnerungsbilder des Lesers zum Anteil an der Lektüre.

Seite 19: Der junge König am Schreibpult. Ein kraftvolles Raumornament, das ebenso herrlich wäre, wenn der Gedanke an Sanssouci fehlte, dessen Grazie nun aber unwillkürlich auf Friedrich übertragen wird.

Seite 27: Friedrich auf einer beschneiten Anhöhe vor Leuthen. Diese befehlend weisende Gestalt könnte ebensowohl Napoleon sein. Aber das Wesentliche: die heimlich grauende Schlachtstimmung ist gegeben; und so ergiebt sich die Anwendung auf Friedrich beim Leser von selbst.*

Massenbewegungen im Angriff, bei der Flucht, im Strassengedränge: immer giebt Menzel ein Allgemeines, eine optische Melodie sozusagen, der sich viele besondere Texte unterlegen lassen und die doch eines bestimmten Textes wegen allein da zu sein scheint.

* Sehr instruktive Illustrationsanalysen sind in den ersten Kapiteln des ausgezeichneten Buches: „Der junge Menzel" von Meier-Graefe zu finden.

Und doch hätte der Illustrator selbst mit solchen bedeutenden Motiven ins Problematische geraten können, wenn er so starken Gehalt nicht in einer Form hätte darbieten können, die ganz ornamental im typographischen Sinne ist, die wirkt, als sei es nur auf ein Rahmen, Nuancieren, auf ein beiläufiges Schmücken abgesehen. Eine sehr behende Intellektualität verhalf Menzel dazu, das Tiefsinnige begrifflich scharf zuzuspitzen. Eigenschaften, die dem Maler später gefährlich geworden sind, kamen dem Illustrator zugute. Menzel war ein geborener Zeichner, insofern sich ihm jede sinnliche Anschauung wie von selbst zur Abstraktion wandelte; auch ihn kann man eine Schwarz-Weiss-Natur nennen. Mit japanischem Scharfsinn hat er es oft verstanden, das geistig Beziehungsreiche der Impression dekorativ und illustrativ umzudeuten. Die Verteilung von Schwarz und Weiss, die Anordnung der Accente, die freie und doch zurückhaltende Technik: alles scheint nur der Absicht des Holzschneiders und Typographen zu dienen; und doch ergiebt sich jede Form auch notwendig aus der höheren Wahrheit eines Natureindrucks. „Es wird gewiss allgemeines Interesse erregen", schreibt Dr. J. E. Hitzig in einem Artikel der Vossischen Zeitung vom 31. März 1840, worin er Menzel gegen Schadows Angriffe verteidigt, „dass der Vorsteher der Pariser Kunstanstalt, wo die Holzstöcke (für das Kuglerwerk) geschnitten werden, dem Verleger schreibt, man habe dort geglaubt, seit Albrecht Dürers Zeiten sei die Kunst für den Holzschnitt zu zeichnen, in Deutschland ganz untergegangen; die Menzelschen Zeichnungen lehrten aber das Gegentheil."

leicht, das Bedeutende graziös zu machen. Keinem deutschen Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts ist in dem Maasse wie Menzel — dem jungen vor allem — die Gabe des Epigrammatischen eigen, die Lust an der gedanklichen Abrundung und ziermässigen Facettierung. Des kleinen Mannes sarkastische Härte und stacheliche Bitterkeit in den späteren Jahren kündigte sich in der Jugend an als eine gütig heitere Ironie, die sich den ernsthaftesten Dingen noch mit einer gewissen geistreichen Gemütlichkeit überlegen zu zeigen wusste, als Lust an knappen, konzisen Formulierungen und als die Fähigkeit, Gefühltes

Freilich: als Menzels Spottlust, geboren im

Widerstreit eines inneren Überlegenheitsgefühls mit den verbitternden Pariaempfindungen des zwerghaften Menschen, nicht mehr temperiert wurde vom jugendlich liebenden Weltgefühl, musste der Illustrator, bedient nun von einer schonungslosen Sachlichkeit der Beobachtung und des Denkens, seiner geniehaft heiteren Freiheit und natürlichen Grazie verlustig gehen. Vor den Tugenden der späteren Jahre, der trockenen Ehrenhaftigkeit des Pflichtgefühls, der Genauigkeit und Sachlichkeit, denen eine stützend sichere Hand, ein genau messendes Auge zu Diensten war, musste die so ganz andere Meisterlichkeit der jungen oder unbewachten Phantasie zurücktreten. Die kritischen Tugenden töteten mit der Zeit die schöpferischen. Hin und wieder nur flackerte ein Funke des Jugendfeuers auch später auf; dann nur, wenn die Arbeit zum Spiel wurde, vermochte Menzel sich noch über die Gegenstände emporzuschwingen und sich von der Erdenschwere zu befreien. ❀

Barocke Tradition rundete der Grazie, die am hinreissendsten im Kugler lebt, die Form. Verdankt Menzel der klassischen Modernität des Zeichners Gottfried Schadow und auch der mehr subalternen Phrasenlosigkeit Krügers den Mut zum selbständigen Sehen, so ist er Chodowiecki, der die deutsche Graphik so unbefangen vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert geführt hat, die instruktive Tradition schuldig geworden. Nur diese ermöglichte ihm die knappe, reinliche Stilhaltung. Gelang dem Geniehaften in Menzel das kühn Impressionistische, so befähigte ihn ein früh und gründlich erlerntes, eben von diesen Überlieferungen einer ruhmvollen Epoche zehrendes Handwerk, das intuitiv Gefundene ohne Prätentionen anzuwenden. Menzels Jugendtemperament verstand es, die mit dem Friedrichsstoff gegebene äussere Tradition zu einem inneren Gefühl umzudeuten und seine sehr moderne Art mit formalen Zügen zu bereichern, die seiner Kunst ebenso natürlich zu sein scheinen, wie es die barocken Formtraditionen in der laut an die Pforten der Zukunft klopfenden Kunst eines Delacroix oder Ingres sind. Nirgends hängt die Kunst Menzels so organisch mit der der Vergangenheit zusammen, als in seinen Meisterillustrationen. Denn nirgends ist er so sehr Mensch und Temperament als dort; und nicht der Verstand verbindet die Zeiten, nicht der logische Begründung suchende Wille erhält die Traditionen, sondern eben dieses

schaffende Temperament, das die Dinge und Aufgaben mittels der Empfindung ergreift. Traditionen lebendig fortsetzen und schöpferisch umgestalten kann nur das gross wollende Gefühl; und dieses ist nur bei den auserwählten Menschen, bei den Werte Schaffenden zu finden.

So steht der Illustrator Menzel als ein bescheidener Held ehrfurchtgebietend da. Und doch auch als ein guter Berliner Junge von 1840. Als ein ernster kleiner Kerl, mit hoher Halsbinde und Zylinderhut, die Zeichenmappe unter dem Arm. So sehen wir ihn nach Sanssouci hinauspilgern, um Studien zu machen: ganz Berufsmensch, ganz pflichtbeseelt, aber eilig auch vorwärts hüpfend, unter dem Antriebe einer beschwingenden, erwartungsvollen Arbeitsfreude, emporgehoben durch das beglückende Kraftbewusstsein der Jugend.

Geschwind durch die Einfahrtstrasse und um die Ecke beim Gärtnerhaus, damit das Auge sich sättige an der mit gelben Mauern und grün rostigem Dach hoch vom Hügel grüssenden Schlossarchitektur; um das Fontänenbecken herum und mühsam, mit kurzen Beinchen die Treppen über die Terrassen hinauf. Und sodann, nach einem durstigen Blick über das schöne Havelland, hinein ins zierlich behagliche Schloss!

Und dort beginnt dann die stumm lebendige Unterhaltung zwischen den beiden merkwürdigen Preussen, die sich nur mit scharf forschendem blauen Blick in die Augen zu sehen brauchten, um sich zu verstehen.

AUGUSTE RODIN

VON

RAINER MARIA RILKE

Da ist eine nach einem Ölbild hergestellte Photographie. Sie zeigt undeutlich einen jungen Mann aus dem Ende der sechziger Jahre. Die einfachen Linien in dem bartlosen Gesicht sind nahezu hart, aber die klar im Dunkel stehenden Augen verbinden das Einzelne zu einem milden, fast träumerischen Ausdruck, wie ihn junge Menschen unter dem Einfluss der Einsamkeit bekommen; es ist fast das Antlitz von Einem, der gelesen hat bis zum Dunkelwerden.

Aber da ist ein anderes Bild; um 1880. Da sieht man einen Mann, geprägt von Thätigkeit. Das Gesicht ist abgemagert, der lange Bart lässt sich nachlässig hinabgleiten auf die breitschultrig angelegte Büste, über der der Rock zu weit geworden ist. In den aschblonden verblassten Tönen der Photographie meint man zu erkennen, dass die Lider gerötet sind, aber der Blick tritt sicher und entschlossen aus den überanstrengten Augen, und in der Haltung ist eine elastische Spannung, die nicht brechen wird.

Und mit einem Mal, nach ein paar Jahren, scheint das alles umgewandelt. Aus dem Vorläufigen und Unbestimmten ist ein Endgültiges geworden, das gemacht ist, lange zu dauern. Auf einmal ist diese Stirne da, „felsig" und steil, aus der die gerade starke Nase entspringt, deren Flügel leicht und empfindlich sind. Wie unter alten steinernen Bogen liegen die Augen, weitsichtig nach aussen und innen. Der Mund einer faunischen Maske, halb verborgen und vermehrt um das sinnliche Schweigen neuer Jahrhunderte, und darunter der Bart, wie zu lange zurückgehalten, hervorstürzend in einer einzigen weissen Welle. Und die Gestalt, die dieses Haupt trägt, wie nicht von der Stelle zu rücken.

Und soll man sagen, was von dieser Erscheinung ausgeht, so ist es dieses: dass sie zurückzureichen scheint wie ein Flussgott und vorauszuschauen wie ein Prophet. Sie ist nicht bezeichnet von unserer Zeit. Genau bestimmt in ihrer Einzigkeit, verliert sie sich doch in einer gewissen mittelalterlichen Anonymität, hat jene Demut der Grösse, die an die Erbauer der grossen Kathedralen denken macht. Ihre Einsamkeit ist keine Absonderung, denn sie beruht im Zusammenhang mit der Natur. Ihre Männlichkeit ist, bei aller Hartnäckigkeit, ohne Härte, so dass sogar ein Freund Rodin's, den er manchmal gegen Abend besuchte, schreiben konnte: „Es bleibt, wenn er geht, in der Dämmerung des Zimmers etwas Mildes zurück, als wäre eine Frau dagewesen."

Und in der That, die Wenigen, die in der Freundschaft des Meisters aufgenommen waren, haben seine Güte erfahren, die elementar wie die Güte einer Naturkraft ist, wie die Güte eines Sommertags, der alles wachsen lässt und spät dunkelt. Aber auch die flüchtigen Besucher der Sonnabend-Nachmittage haben Anteil daran gehabt, wenn sie in den beiden Stadtateliers im Dépôt des Marbres zwischen vollendeten und halbfertigen Arbeiten immer wieder dem Meister begegneten. Man fühlt sich sicher in seiner Höflichkeit vom ersten Augenblick an, aber man erschrickt fast vor der Intensität seines Interesses, wenn er sich Einem zuwendet. Dann hat er jenen Blick konzentrierter Aufmerksamkeit, der kommt und geht wie das Licht eines Scheinwerfers, aber so stark ist, dass man es noch weit hinter sich hell werden fühlt.

Sie haben diese Werkstätten in der rue de l'Université oft beschreiben hören. Es sind Bauhütten, in denen die Bausteine dieses grossen Werkes behauen werden. Fast steinbruchhaft unwirtlich, bieten sie dem Besucher keine Zerstreuung; nur für Arbeit eingerichtet, zwingen sie ihn, das Schauen als Arbeit auf sich zu nehmen, und viele haben an dieser Stelle zuerst empfunden, wie ungewohnt ihnen diese Arbeit ist. Andere, die es lernten, traten mit einem Fortschritt wieder heraus und merkten, dass sie gelernt hatten, an allem was draussen war. Am merkwürdigsten aber sind diese Räume sicher für Die gewesen, die schauen konnten. Von einem Gefühle sanfter Notwendigkeit geführt, kamen sie hierher, manchmal von weit, und es war für sie das, was eines Tages kommen musste, hier zu stehen unter dem Schutz dieser Dinge. Es war ein Abschluss und ein Anfang und die stille Erfüllung des Wunsches, dass es irgendwo ein Beispiel geben möge unter all den Worten, eine einfache Wirklichkeit des Gelingens. Zu solchen trat dann Rodin heran und bewunderte mit ihnen, was sie bewunderten. Denn der dunkle Weg seiner absichtslosen Arbeit, der durch das Handwerk führt, ermöglicht ihm, vor seinen vollendeten Dingen, die er nicht überwacht und bevormundet hat, selber bewundernd zu stehn, wenn sie erst da sind und ihn übertreffen. Und seine Bewunderung ist jedesmal besser, gründlicher und entzückter als die des Besuchers. Seine unbeschreibliche Konzentrierung kommt ihm überall zu gute. Und wenn er im Gespräch die Zumutung der Inspiration nachsichtig und mit ironischem Lächeln abschüttelt und meint es gäbe keine —, keine Inspiration sondern nur Arbeit, so begreift man plötzlich, dass für diesen Schaffenden die Eingebung dauernd geworden ist, dass er sie nicht mehr kommen fühlt, weil sie nicht mehr aussetzt, und man ahnt den Grund seiner ununterbrochenen Fruchtbarkeit.

AUGUSTE RODIN, WEIBLICHER AKT

„Avez-vous bien travaillé?" ist die Frage, mit der er Jeden begrüsst, der ihm lieb ist; denn wenn die bejaht werden kann, so ist weiter nichts mehr zu fragen und man kann beruhigt sein: wer arbeitet ist glücklich.

Für Rodins einfache und einheitliche Natur, die über unglaubliche Kraftvorräte verfügt, war

diese Lösung möglich; für sein Genie war sie notwendig; nur so konnte er sich der Welt bemächtigen. Zu arbeiten wie die Natur arbeitet, nicht wie Menschen, das war seine Bestimmung.

Vielleicht hat das Sebastian Melmoth empfunden, als er, einsam, an einem seiner traurigen Nachmittage hinausgegangen war, die Porte de l'Enfer zu sehen. Vielleicht hat die Hoffnung, neu anzufangen, noch einmal in seinem halbzerstörten Herzen gezuckt. Vielleicht hätte er, wenn es möglich gewesen wäre, den Mann, als er mit ihm allein war, fragen mögen: Wie ist Ihr Leben gewesen?

Und Rodin hätte geantwortet:

Gut.

Haben Sie Feinde gehabt?

Sie haben mich nicht am arbeiten hindern können.

Und der Ruhm?

Hat mich verpflichtet zu arbeiten.

Und die Freunde?

Haben Arbeit von mir verlangt.

Und die Frauen?

In der Arbeit hab ich sie bewundern gelernt.

Aber Sie sind jung gewesen?

Da war ich Irgendeiner. Man begreift nichts wenn man jung ist; das kommt später, langsam.

Was Sebastian Melmoth nicht gefragt hat, vielleicht hat es Mancher gedacht, wenn er zu dem Meister hinübersah, immer wieder, erstaunt über die dauerhafte Kraft des fast Siebzigjährigen, über diese Jugend in ihm, die nichts Konserviertes hat, die frisch ist, als käme sie ihm immer wieder aus der Erde zu.

Und Sie selbst fragen, ungeduldiger, nochmals: Wie ist sein Leben gewesen?

Wenn ich zögere, es Ihnen zu erzählen, der Zeit nach, wie man Lebensläufe berichtet, so ist es, weil es mir scheint, als ob alle Daten, die man kennt (und es sind nur sehr vereinzelte), wenig persönlich und recht allgemein wären im Vergleich zu dem, was dieser Mann aus ihnen gemacht hat. Von allem was vorher war, abgetrennt durch das ungangbare Gebirge des gewaltigen Werkes, hat man es schwer, Vergangenes zu erkennen; man ist auf Das angewiesen, was der Meister selbst gelegentlich erzählt hat und was von Anderen wiedererzählt worden ist.*

Von der Kindheit hat man nur erfahren, dass der Knabe frühzeitig aus Paris in eine kleine Pension nach Beauvais gebracht worden ist, wo er das Haus entbehrt und, zart und empfindsam, unter Denen leidet, die ihn mit Fremdheit und Rücksichtslosigkeit umgeben. Er kommt als Vierzehnjähriger zurück nach Paris und lernt in einer kleinen Zeichenschule zuerst den Thon kennen, den er am liebsten nicht wieder aus den Händen liesse: so sehr sagt dieses Material ihm zu. Wie überhaupt alles ihm gefällt, was Arbeit ist; er arbeitet sogar während des Essens, er liest, er zeichnet. Er zeichnet unterwegs auf der Strasse und ganz früh am Morgen, im Jardin des Plantes, die verschlafenen Tiere. Und wozu ihn die Lust nicht verlockt, dazu treibt ihn die Armut. Die Armut, ohne die sein Leben nicht denkbar wäre, und der er es nie vergisst, dass sie ihn mit Tieren und Blumen gehalten hat, besitzlos unter all den Besitzlosen, das von Gott abhängt und nur von ihm.

Mit siebzehn Jahren tritt er bei einem Dekorateur ein und arbeitet für ihn, wie später an der Manufaktur von Sèvres für Carrier—Belleuse und für van Rasbourg in Antwerpen und Brüssel. Sein eigentliches selbständiges Leben beginnt, der Öffentlichkeit gegenüber, etwa um das Jahr 1877. Es beginnt damit, dass man ihn anklagt, die damals ausgestellte Statue des Age d'airain durch Naturabguss verfertigt zu haben. Es beginnt damit, dass man ihn anklagt. Er wüsste es jetzt vielleicht kaum mehr, wenn nicht die öffentliche Meinung so ausdauernd dabeigeblieben wäre, ihn anzuklagen und abzuwehren. Er beklagt sich nicht darüber; nur dass sich unter dem Einfluss der Feindseligkeit, die nicht nachliess, ein gutes Gedächtnis für böse Erfahrungen in ihm ausgebildet hat, das er sonst, mit seinem Sinn für das Wesentliche, hätte verkümmern lassen. Sein Können war schon enorm zu jener Zeit, war es schon im Jahre 1864, als die Maske des Mannes mit der gebrochenen Nase entstand. Er hatte sehr viel in seiner Abhängigkeit gearbeitet, aber was da war, war von anderen Händen entstellt und trug nicht seinen Namen.

Die Modelle, die er für Sèvres ausgeführt hatte, fand später M. Roger-Marx und erwarb sie; man hatte sie in der Fabrik als unbrauchbar zu Scherben geworfen. Zehn Masken, für eines der Bassins am

* Die meisten und zuverlässigsten Angaben enthält: Judith Cladel, „Auguste Rodin, pris sur la vie" (Paris, Editions de la Plume, 31, rue Bonaparte; 1903), eine sorgfältige und sympatische Arbeit, der, aus persönlichen Eindrücken und Gesprächen, ein liebevoll geschriebenes Bildnis Rodin's gelingt.

Unter späteren Veröffentlichungen ist ein Sonderheft von „L'Art et Le Beau" (1e Année, No. 12, Décembre 1906) zu nennen, das, neben guten Abbildungen, einen gründlich unterrichteten Aufsatz von Gustave Kahn enthält.

AUGUSTE RODIN, MADAME RODIN

AUGUSTE RODIN, „DER SCHATTEN“, (VON DER „PORTE DE L'ENFER“)

Trocadéro bestimmt, verschwanden, gleich nachdem sie angebracht worden waren, von ihrem Platz und sind noch nicht wieder aufgefunden worden.

Die Bürger von Calais bekamen nicht die Aufstellung, die der Meister vorgeschlagen hatte; niemand wollte sich an der Enthüllung dieses Denkmals beteiligen. In Nancy zwang man Rodin, am Sockel des Standbildes Claude Lorrains Veränderungen vorzunehmen, die gegen seine Überzeugung waren. Sie erinnern sich noch der unerhörter Ablehnung des Balzac vonseiten seiner Besteller, mit der Begründung, die Statue wäre nicht ähnlich genug. Vielleicht haben Sie es in den Zeitungen übersehen, dass noch vor zwei Jahren der probeweise vor dem Panthéon aufgerichtete Gipsabguss des „Denkers" durch Axthiebe zertrümmert worden ist. Aber es ist möglich, dass Ihnen heut oder morgen eine ähnliche Notiz auffällt, falls es wieder zum öffentlichen Ankauf eines Rodin'schen Werkes kommen sollte.

Denn diese Liste, die nur eine Auswahl der Kränkungen enthält, die man unablässig zu vermehren bemüht war, wird wohl kaum abgeschlossen sein.

Es wäre denkbar, dass ein Künstler schliesslich diesen immer wieder erklärten Krieg angenommen hätte; Unwillen und Ungeduld hätten den und jenen hinreissen können; aber wie sehr wäre er, auf den Kampfplatz tretend, von seinem Werke entfernt worden. Es ist Rodins Sieg, dass er in dem seinen ausharrte und Zerstörung in der Art der Natur beantwortete: mit einem neuen Anfang und zehnfacher Fruchtbarkeit.

Wer sich scheut, den Vorwurf der Übertreibung auf sich zu nehmen, hat überhaupt kein Mittel, Ihnen die Thätigkeit Rodins nach seiner Rückkehr aus Belgien zu schildern. Der Tag begann für ihn mit der Sonne, aber er endete nicht mit ihr; denn da wurde noch ein langer Streifen Lampenlicht angefügt an die vielen hellen Stunden. Spät nachts, wenn kein Modell mehr zu haben war, war die Frau, die sein Leben schon lange mit rührender Hilfe und Hingabe teilte, immer bereit, die Arbeit in dem dürftigen Zimmer zu ermöglichen. Sie war unscheinbar als Gehilfin, ganz verschwindend in den vielen geringen Diensten, die ihr zufielen, aber dass sie auch schön sein konnte, das lässt die „La Bellone" genannte Büste nicht vergessen und auch das schlichte spätere Bildnis spricht davon. War auch sie schliesslich müde, so erwies sich, dass das Gedächtnis* des Arbeitenden mit Formerinnerungen so sehr angefüllt war, dass er keinen Grund hatte, die Arbeit zu unterbrechen.

Damals entstehen die Fundamente des ganzen unermesslichen Werkes, fast alle Arbeiten, die man kennt, setzen in jenen Tagen mit einer verwirrenden Gleichzeitigkeit ein. Als wäre der Beginn der Verwirklichung die einzige Gewähr, dass es möglich sein wird, so Ungeheueres durchzuführen. Und Jahre und Jahre hielt diese überlegene Kraft unvermindert vor, und als endlich eine gewisse Erschöpfung eintrat, war es nicht die Arbeit, die sie verschuldete, sondern es waren viel eher die ungesunden Verhältnisse der sonnenlosen Wohnung (in der rue des Grands-Augustins), die Rodin lange nicht beachtet hatte. Freilich die Natur hatte er oft entbehrt, und manchmal, an Sonntagnachmittagen, war man aufgebrochen; aber gewöhnlich war es Abend, ehe man, gehend unter den vielen Gehenden, (denn an die Benutzung eines Omnibus war nicht zu denken, jahrelang) an den Fortifications angekommen war, vor denen, ungewiss und schon dämmernd, das Land begann, nicht zu erreichen. Nun aber war es endlich möglich geworden, den alten Wunsch auszuführen und ganz aufs Land zu ziehen. Zuerst nach Bellevue in das kleine Landhaus, in dem Scribe gewohnt hatte, und später auf die Höhen von Meudon.

Dort war das Leben um vieles geräumiger geworden; das Haus (die einstöckige Villa des Brillants mit dem hohen Louis-treize-Dach) war klein und ist seither nicht vergrössert worden. Aber nun war ein Garten da, der mit seinem heiteren Beschäftigtsein teilnahm an allem was geschah, und die Ferne war vor den Fenstern. Was sich nun in den neuen Verhältnissen ausbreitete und immer wieder Zubauten beanspruchte, das war nicht der Herr dieses Hauses, das waren seine geliebten Dinge, die nun verwöhnt werden sollten. Für sie ist alles gethan worden; noch vor sechs Jahren hat er — Sie werden sich dessen erinnern — den Ausstellungs-Pavillon vom Pont de l'Alma nach Meudon überführt und diesen hellen hohen Raum draussen den Dingen überlassen, die ihn nun zu hunderten erfüllen.

Neben diesem „Musée Rodin" ist nach und nach ein sehr persönlich ausgewähltes Museum antiker Statuen und Fragmente erwachsen, das

* In Antwerpen, so wird erzählt, kopierte Rodin einen Rubens aus dem Gedächtnis, den Weg zwischen seiner Wohnung und dem Museum jedesmal wiederholend, so oft seine Erinnerung ihn im Stich liess.

Werke griechischer und ägyptischer Arbeit enthält, von denen einzelne in den Sälen des Louvre auffallen würden. In einem anderen Raume stehen, hinter attischen Vasen, Bilder, denen man, auch ohne die Signatur zu suchen, die richtigen Namen gibt: Ribot, Monet, Carrière, van Gogh, Zuloaga, und unter Bildern, die man nicht zu nennen weiss, ein paar die auf Falguière zurückgehn, der ein grosser Maler war. Es ist natürlich, dass es nicht an Widmungen fehlt: die Bücher allein bilden eine umfangreiche Bibliothek und eine seltsam selbständige, unabhängig von der Wahl ihres Besitzers und doch nicht zufällig um ihn gestellt. Alle diese Dinge sind von Sorgfalt umgeben und in Ehren gehalten, aber niemand erwartet von ihnen, dass sie Annehmlichkeit oder Stimmung verbreiten sollen. Fast hat man das Gefühl, Kunstdinge verschiedenster Art und Zeit nie in so starker, unverminderter Einzelwirkung erlebt zu haben, wie hier, wo sie nicht ehrgeizig aussehen wie in einer Sammlung und auch nicht gezwungen sind, aus dem Vermögen ihrer Schönheit zu einem allgemeinen, von ihnen absehenden Behagen beizutragen. Jemand hat einmal gesagt, dass sie gehalten wären wie schöne Tiere, und er hat damit wirklich Rodin's Beziehung zu den Dingen, die ihn umgeben, festgestellt; denn wenn er, oft nachts noch, unter ihnen herumgeht, vorsichtig, wie um nicht alle zu wecken, und mit einem kleinen Licht schliesslich zu einem antiken Marmor tritt, der sich rührt, aufwacht und plötzlich aufsteht: so ist es das Leben, das er suchen gegangen ist und das er nun bewundert: „La vie, cette merveille", wie er einmal schrieb.

Dieses Leben hat er hier in der ländlichen Einsamkeit seiner Wohnung mit noch gläubigerer Liebe umfassen gelernt. Es zeigt sich ihm jetzt wie einem Eingeweihten, es verbirgt sich ihm nirgends mehr, es hat kein Misstrauen ihm gegenüber. Er erkennt es im Kleinen und im Grossen; im kaum mehr Sichtbaren und im Unermesslichen. Im Aufstehen und im Schlafengehen ist es, und es ist im Nachtwachen; die schlichten altmodischen Mahlzeiten sind erfüllt davon, das Brot, der Wein; in der Freude der Hunde ist es, in den Schwänen und im glänzenden Kreisen der Tauben. In jeder kleinen Blume ist es ganz und hundertmal in jeder Frucht. Irgend ein Kohlblatt aus dem Küchengarten brüstet sich damit und mit wieviel Recht. Wie gern schimmert es im Wasser und wie glücklich ist es in den Bäumen. Und wie nimmt es, wo es kann, das Dasein der Menschen in Besitz, wenn sie sich nicht sträuben. Wie stehn da drüben die kleinen Häuser gut, genau wo sie stehen müssen, in den richtigen Ebenen. Und wie prachtvoll springt bei Sèvres die Brücke über den Fluss, absetzend, ruhend, ausholend und wieder springend, dreimal. Und ganz dahinter der Mont-Valérien mit seinen Befestigungen, wie eine grosse Plastik, wie eine Akropolis, wie ein antiker Altar. Und auch das hier haben Menschen gemacht, die dem Leben nahestanden: diesen Apollo, diesen ruhenden Buddha auf der offenen Blume, diesen Sperber und hier, diesen knappen Knabentorso, an dem keine Lüge ist.

Auf solchen Einsichten, die Nahes und Entferntes ihm fortwährend bestätigt, ruhen die Arbeitstage des Meisters von Meudon. Arbeitstage sind es geblieben, einer wie der andere, nur dass jetzt auch das mit zur Arbeit gehört: dieses Hinausschauen und Mitallemsein und Verstehen. Je commence à comprendre — sagt er manchmal nachdenklich und dankbar. „Und das kommt weil ich mich um eine Sache ernstlich bemüht habe; wer Eines versteht, der versteht überhaupt; denn in allem sind dieselben Gesetze. Ich habe die Skulptur gelernt, und ich wusste wohl, dass das etwas Grosses ist. Ich erinnere mich jetzt, dass ich einmal in der „Nachfolge Christi", im dritten Buch besonders, überall statt Gott Skulptur gesetzt habe, und es war richtig und stimmte —."

Sie lächeln, und es ist ganz in der Ordnung, bei dieser Stelle zu lächeln; ihr Ernst ist so unbeschützt, dass man das Gefühl hat, ihn verbergen zu müssen. Aber Sie merken schon, dass Worte wie dieses nicht gemacht sind, um so laut gesprochen zu werden, wie ich hier sprechen muss. Sie erfüllen vielleicht auch ihre Mission, wenn die Einzelnen, die sie selbst empfangen haben, versuchen, ihr Leben danach einzurichten.

Übrigens ist Rodin schweigsam wie alle Handelnden. Er gibt sich auch selten das Recht, seine Einsichten in Worten zu verwenden, weil das des Dichters ist; und der Dichter steht seiner Bescheidenheit weit über dem Bildhauer, der, wie er einmal vor seiner schönen Gruppe „Le Sculpteur et sa Muse" mit verzichtendem Lächeln gesagt hat, „sich über alle Maassen anstrengen muss in seiner Schwerfälligkeit, die Muse zu verstehen."

Trotzdem gilt was von seiner Rede gesagt worden ist: „quelle impression de bon repas, de nourriture enrichissante* —"; denn hinter jedem

* Judith Cladel, „Auguste Rodin, pris sur la vie," page 59.

AUGUSTE RODIN, MADAME N. DE G.

AUGUSTE RODIN, STUDIE, WEIBLICHER AKT

Wort seines Gesprächs steht, massiv und beruhigend, die schlichte Wirklichkeit seiner erfahrenen Tage.

Sie können jetzt begreifen, dass diese Tage ausgefüllt sind. Der Vormittag vergeht in Meudon; oft werden in den verschiedenen Ateliers mehrere begonnene Arbeiten nach einander vorgenommen und jede ein wenig gefördert; dazwischen drängt sich, lästig und unabweisbar, der ganze geschäftliche Verkehr, dessen Mühsal dem Meister nicht erspart bleibt, da fast keines seiner Werke durch den Kunsthandel geht. Meistens schon um zwei Uhr wartet ein Modell in der Stadt, ein Porträtbesteller oder ein Berufsmodell, und nur im Sommer erreicht es Rodin, vor Einbruch der Dämmerung wieder in Meudon zu sein. Der Abend draussen ist kurz und immer derselbe; denn um neun Uhr begiebt man sich regelmässig zur Ruhe.

Und fragen Sie nach den Zerstreuungen, den Ausnahmen: es giebt im Grunde keine; Renan's „travailler, ça repose" hat vielleicht noch nie so tägliche Gültigkeit angenommen wie hier. Aber die Natur erweitert manchmal unversehens diese äusserlich so gleichen Tage und fügt Zeiten ein, ganze Ferien, die vor dem Tagwerk liegen; sie lässt ihren Freund nichts versäumen.

Morgen, die sich glücklich fühlen, wecken ihn und er teilt mit ihnen. Er sieht seinem Garten zu, oder er kommt nach Versailles zu dem prunkvollen Aufstehn der Parke, wie man zum Lever des Königs kam. Er liebt die Unberührtheit dieser ersten Stunden. „On voit les animaux et les arbres chez eux" — sagt er heiter, und er bemerkt alles was am Wege steht und sich freut. Er hebt einen Pilz auf, entzückt, und zeigt ihn Madame Rodin, die, gleich ihm, diese frühen Wege nicht aufgegeben hat: „Sieh", sagt er angeregt, „und das braucht nur eine Nacht; in einer Nacht ist das gemacht, alle diese Lamellen. Das arbeitet gut."

Am Rande des Parkes dehnt sich die ländliche Landschaft. Ein Viergespann pflügender Rinder wendet langsam und bewegt sich gewichtig in dem frischen Feld. Rodin bewundert die Langsamkeit, das Ausführliche im Langsamen, seine Fülle. Und dann: „C'est toute obeïssance —". Seine Gedanken gehen ähnlich durch die Arbeit. Er versteht dieses Bild, wie er die Bilder bei den Dichtern begreift, mit denen er sich manchmal am Abend beschäftigt. (Das ist nicht mehr Baudelaire, Rousseau ist es noch ab und zu, sehr oft ist es Platon.) Aber als jetzt von den Übungsplätzen drüben aus Saint-Cyr über die ruhige Feldarbeit die Hörner herüberrufen, aufrührerisch und rasch —, da lächelt er: er sieht den Schild des Achill.

Und an der nächsten Biegung liegt die Landstrasse vor ihm, „la belle route", eben und lang und wie das Gehen selbst. Und auch das Gehen ist ein Glück. Das hat ihn die belgische Zeit gelehrt. Sehr gewandt im Arbeiten und von seinem damaligen Kompagnon aus verschiedenen Gründen nur halb in Anspruch genommen, gewann er ganze Tage, um sie draussen zu verbringen. Ein Malkasten war zwar mit, aber er wurde immer seltener gebraucht, weil Rodin einsah, dass die Beschäftigung mit einer Stelle ihn von der Freude an tausend anderen Dingen ablenkte, die er noch so wenig kannte. So wurde es eine Zeit des Schauens. Rodin nennt sie seine reichste. Die grossen Buchenwälder von Soignes, die blanken langen Strassen, die aus ihnen hinaus dem weiten Wind der Ebenen entgegenlaufen, die klaren Estaminets, in denen Rast und Mahlzeit etwas Festliches hatten bei aller Schlichtheit (gewöhnlich nur Brot in Wein getaucht: une trempête"): dieses war lange der Kreis seiner Eindrücke, in den jedes einfache Ereignis eintrat wie mit einem Engel; denn er erkannte hinter jedem die Flügel einer Herrlichkeit.

Er hat sicher Recht, wenn er an dieses jahrelange Gehen und Schauen mit einer Dankbarkeit ohnegleichen zurückdenkt. Es war seine Vorbereitung auf die kommende Arbeit; es war ihre Vorbedingung in jedem Sinn; denn damals nahm auch seine Gesundheit die endgültige dauernde Festigkeit an, mit der er später rücksichtslos rechnen musste.

Wie er aus jenen Jahren unerschöpfliche Frische mitbrachte, so kehrt er jetzt noch jedesmal gestärkt und voll Arbeitslust von einem weiten morgendlichen Wege zurück. Glücklich, wie mit guten Nachrichten, tritt er bei seinen Dingen ein und geht auf eines zu, als hätte er ihm etwas Schönes mitgebracht. Und ist im nächsten Augenblick vertieft, als arbeite er seit Stunden. Und fängt an und ergänzt und verändert hier und dort, als ginge er, durch das Gedränge, dem Ruf der Dinge nach, die ihn nötig haben. Keines ist vergessen; die zurückgerückten warten auf ihre Stunde und haben Zeit. Auch in einem Garten wächst nicht alles zugleich. Blüten stehen neben Früchten, und irgend ein Baum ist noch bei den Blättern. Sagte ich nicht, dass es im Wesen dieses Gewaltigen liegt, Zeit zu haben wie die Natur und hervorzubringen wie sie?

Ich wiederhole es und es scheint mir immer noch wunderbar, dass es einen Menschen giebt,

dessen Arbeit zu solchen Maassen angewachsen ist. Aber ich kann doch nicht den erschreckten Blick vergessen, der mich einmal abwehrte, als ich in einem kleinen Kreise mich dieses Ausdrucks bediente, um die ganze Grösse Rodin'schen Genies für einen Moment gleichzeitig heraufzurufen. Eines Tages begriff ich diesen Blick.

Ich ging in Gedanken durch die ungeheueren Werkstätten und ich sah, dass alles im Werden war und nichts eilte. Da stand, riesig zusammengeballt, der Denker, in Bronze, vollendet; aber er gehörte ja in den immer noch wachsenden Zusammenhang des Höllenthors. Da wuchs das eine Denkmal für Victor Hugo heran, langsam, immerfort beobachtet, vielleicht noch Abänderungen ausgesetzt, und weiterhin standen die anderen Entwürfe, werdend.

Da lag, wie ausgegrabenes Wurzelwerk einer uralten Eiche, die Gruppe des Ugolino und wartete. Da wartete das merkwürdige Denkmal für Puvis de Chavannes mit dem Tisch, dem Apfelbaum und dem herrlichen Genius der ewigen Ruhe. Das da drüben wird ein Denkmal für Whistler sein und hier diese ruhende Gestalt wird vielleicht einmal das Grab eines Unbekannten berühmt machen. Es ist kaum durchzukommen; aber schliesslich bin ich wieder vor dem kleinen Gipsmodell der Tour du Travail, das nun in seiner endgültigen Anordnung nur des Bestellers harrt, der das riesige Beispiel seiner Bilder aufrichten hilft unter den Menschen.

Aber da ist neben mir ein anderes Ding, ein stilles Gesicht zu dem eine leidende Hand gehört, und der Gips hat jene durchscheinende Weisse, die er nur unter Rodins Werkzeug annimmt. Auf dem Gestell steht, vorläufig vorgemerkt und schon wieder durchgestrichen: Convalescente. Und nun finde ich mich unter lauter namenlosen neuen werdenden Dingen; sie sind gestern begonnen oder vorgestern oder vor Jahren; aber sie haben dieselbe Unbekümmertheit wie jene anderen. Sie rechnen nicht.

Und da fragte ich mich zum ersten Male: Wie ist es möglich, dass sie nicht rechnen? Warum ist dieses immense Werk immer noch im Ansteigen und wohin steigt es? Denkt es nicht mehr an seinen Meister? Glaubt es wirklich, in den Händen der Natur zu sein, wie die Felsen, an denen tausend Jahre hingehen wie ein Tag?

Und es war mir in meiner Bestürzung, als müsste man alles Fertige hinausschaffen aus den Werkstätten, um übersehen zu können, was noch zu thun ist in den nächsten Jahren. Aber während ich das viele Vollendete zählte, die schimmernden Steine, die Bronzen, alle diese Büsten, da blieb mein Blick hoch an dem Balzac haften, dem Zurückgekommenen, Abgewiesenen, der dastand, hochmütig, als wollte er nicht wieder hinaus.

Und seither sehe ich die Tragik dieses Werkes auf dem Grunde seiner Grösse. Ich fühle deutlicher als je, dass in diesen Dingen die Skulptur unaufhaltsam zu einer Macht angewachsen ist, wie niemals seit der Antike. Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren worden, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äusseres. Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht, ist ohne Form, unfassbar: es fliesst.

Dieser hier musste es fassen: er war ein Former in seinem Herzen. Er hat alles das Vage, sich Verwandelnde, Werdende, das auch in ihm war, ergriffen und eingeschlossen und hingestellt wie einen Gott; denn auch die Verwandlung hat einen. Als ob einer ein dahinstürzendes Metall aufhielte und es erstarren liesse in seinen Händen.

Vielleicht erklärt es einen Teil des Widerstandes, der sich diesem Werke überall entgegenstemmte, dass hier Gewalt geschah. Das Genie ist immer ein Schrecken für seine Zeit; aber indem hier eines die unsere nicht nur im Geiste sondern auch im Verwirklichen fortwährend überholt, wirkt es furchtbar, wie ein Zeichen am Himmel.

Fast möchte man einsehen: diese Dinge können nirgends hin. Wer wagt es, sie bei sich aufzunehmen?

Und gestehn sie nicht selbst ihre Tragik ein, die strahlenden, die den Himmel an sich gerissen haben in ihrer Verlassenheit? Und die nun dastehn, von keinem Gebäude mehr zu bändigen? Sie stehen im Raum. Was gehn sie uns an.

Denken Sie, dass ein Berg aufstünde im Lager von Nomaden. Sie würden ihn verlassen und weiterziehen um ihrer Herden willen.

Und wir sind ein Wandervolk, alle; nicht deshalb weil keiner ein zuhause hat, bei dem er bleibt und an dem er baut, sondern weil wir kein gemeinsames Haus mehr haben. Weil wir auch unser Grosses immer mit uns herumtragen müssen, statt es von Zeit zu Zeit hinzustellen, wo das Grosse steht.

Und doch, wo immer Menschliches ganz gross wird, da verlangt er danach, sein Gesicht zu verbergen im Schoosse allgemeiner namenloser Grösse. Als es zuletzt, noch einmal nach der Antike, in Standbildern anwuchs aus Menschen heraus, die auch unterwegs waren in ihren Geistern und voller Verwandlung —, wie stürzte es da nach den Kathedralen

AUGUSTE RODIN, DER TURM DER ARBEIT, SKIZZE

hin und trat in die Vorhallen zurück und bestieg Thore und Türme wie bei einer Überschwemmung.

Wohin aber sollten die Dinge Rodins?

Eugène Carrière hat einmal von ihm geschrieben: Il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente." Er hat nirgends mitarbeiten können, und keiner hat mit ihm gearbeitet. In den Häusern des achtzehnten Jahrhunderts und seinen gesetzvollen Parken sah er wehmütig das letzte Gesicht der Innenwelt einer Zeit. Und geduldig erkannte er in diesem Gesicht die Züge jenes Zusammenhanges mit der Natur, der seither verloren gegangen ist. Immer unbedingter wies er auf sie hin und riet, zurückzukehren „à l'oeuvre même de Dieu, oeuvre immortelle et redevenue inconnue". Und es galt schon Denen, die nach ihm kommen werden, wenn er vor der Landschaft sagte: „Voilà tous les styles futurs."

Seine Dinge konnten nicht warten; sie mussten gethan sein. Er hat ihre Obdachlosigkeit lange vorausgesehen. Ihm blieb nur die Wahl, sie in sich zu ersticken oder ihnen den Himmel zu gewinnen, der um die Berge ist. Und das war seine Arbeit.

In einem ungeheueren Bogen hat er seine Welt über uns hingehoben und hat sie in die Natur gestellt.

J. OLBRICH, SCHLAFKABINE

DIE EINRICHTUNG EINES SCHNELLDAMPFERS

VON

G. PAULI

Am 6. August hat der neueste Riesendampfer des norddeutschen Lloyd, der auf den Namen der Kronprinzessin Cecilie getauft ist, seine erste Reise angetreten. Tags zuvor war eine Gesellschaft von bremischen Künstlern und Kunstfreunden zu einer Besichtigung der Salons und Wohnräume geladen, als deren Resultat nun mancherlei kritische Nachrede hinter dem Schiffe her flattert. Ihr sei auch dieser Bogen zugesellt, da die Dinge, um die es sich handelt, von mehr als lokalpatriotischem Interesse sind.

Man vergisst es gewöhnlich, dass zu den vielerlei Ansprüchen, denen ein solches gewaltiges Fahrzeug genügen muss, auch Erfordernisse künstlerischer Qualität gehören — sogar in nicht geringem Maasse. Altro che! Die Fragen, die hier angeschnitten werden, gehören zu den wichtigsten ihres Gebietes.

Was haben wir nicht alles über die intimen oder kühlen oder nicht vorhandenen Beziehungen von Zweckmässigkeit und Schönheit zu einander gehört. Die Theorien waren sehr interessant. Welche von ihnen momentan das letzte Wort hat, weiss ich freilich nicht. Gleichviel! hier haben wir jedenfalls ein Objekt, einen Fall der Praxis, in dem sich beide Ideale vertragen müssen. Sie können das auf verschiedene Art besorgen, entweder indem sie sich freundlich die Hände reichen oder indem sie schweigend neben einander stehen. Dieser letzte

Modus war früher auf den Lloydschiffen üblich. Ihn wählte der bevorzugte Architekt der Gesellschaft, Poppe, ein Virtuose in dem Barockstil der achtziger Jahre, den er im Anschluss an die klassischen Vorbilder seiner Vaterstadt übte. Seine Dampfereinrichtungen bequemten sich allen Forderungen der Techniker an und waren nach dem Urteil der Zeitgenossen auch sehr schön, jedenfalls, bei starkem Konsum an Gold, Schnitzwerk und Malereien, opulent. Nur hatte diese Schönheit mit jener Zweckmässigkeit im Grunde genommen nichts zu schaffen. Die Pracht der bayrischen Königsschlösser umhüllte und versteckte die sinnreichen Eisenkonstruktionen der Schiffsbaumeister.

Seitdem man nun aber — nach dem Vorbilde der alten Mutter Natur — damit begonnen hat, aus der Zweckmässigkeit heraus neue Formen der Schönheit zu entwickeln, ergab es sich bald, dass zu den allervorzüglichsten Gegenständen solcher Bemühungen das Schiff gehöre, an dem alles sachlich, sinngemäss und aufrichtig sein muss, an dem sich Phrase, Überschwang und Geflunker von selbst bestrafen. So ist denn auch der „Yachtstil" eine der ersten Errungenschaften der modernen Innendekoration geworden. Für ein weitverzweigtes Unternehmen wie den Lloyd war es freilich nicht ganz so leicht wie für einen seefahrenden Gast der Kieler Woche, den neuen Stil einzuführen. Die verschiedensten Rücksichten, mit andern Worten Hemmnisse, wollten beachtet sein. Nun aber hat der thatkräftige Generaldirektor Wiegand, unter dessen verschiedenen Interessen die Kunst nicht an letzter Stelle steht, einen glücklichen ersten Schritt gethan. Er begründete in Bremen eine Niederlassung der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk", im Anschluss an deren Münchner Stammhaus, und veranstaltete gleichzeitig für die „Kronprinzessin Cecilie" einen Wettbewerb, indem er zehn Gruppen von Luxuskabinen (jede aus Wohnzimmer, Schlafkammer und Bad bestehend) an verschiedene Künstler vergab. Dass unter ihnen die

BRUNO PAUL, SCHLAFKABINE

Bremer Architekten bevorzugt wurden, war naheliegend und bei den Gesinnungen des für seine Vaterstadt allezeit eifrig bemühten Lloyd sogar selbstverständlich. Ausserdem wurden einige unserer namhaftesten Kunstgewerbler herangezogen, Bruno Paul, Olbrich und Riemerschmid. So ergab sich für die weitere Entwickelung der neuen bremischen Werkstätten eine Grundlage wertvoller Erfahrungen, die namentlich auch für die fernere Beteiligung der konkurrierenden Künstler massgebend sein könnten.

Die grossen Gesellschaftsräume, die Salons, Rauchzimmer und Cafés blieben Poppe überlassen, für den der Vorzug langjähriger Praxis sprach. Er hat seine Aufgabe, äusserlich genommen, anders, massvoller als früher gelöst; immerhin der Gesinnung nach, wie zu erwarten, auf dieselbe Art. Denn es verschlägt für uns nicht so sehr, ob diesmal weniger Gold, weniger Farben und statt des üppigen Barock eine verhältnismässig diskrete Spätrenaissance verwendet wurden. Jedenfalls ist diese Art von Inneneinrichtung sattsam bekannt und keinesfalls aktuell genug, um einer weiteren Erörterung unterzogen zu werden. Wenn der Lloyd sie beizubehalten wünscht, so möge er wenigstens die figürliche Plastik einschränken, wofern er sie nicht Bildhauern von Rang überlassen will.

Unter den Luxuskabinen, auf die sich unser Interesse konzentriert, sind an erster Stelle die von Olbrich zu nennen. Der Vielgewandte überrascht immer wieder. Dass er pikant, geschmackvoll, raffiniert sein würde, stand zu erwarten, denn er ist es immer. Aber dass er sich mit solcher Sicherheit und Sachlichkeit in der Enge ungewohnter Schiffskabinen bewegen würde, hatte man ihm kaum zugetraut. Ich wüsste es nicht zu sagen, welchem von seinen beiden Räumen ich den Vorzug gebe, der hellen Schlafkammer oder dem dunkeln, auf Silbergrau und Braun gestimmten Wohnzimmer. Das Schlafgemach hat weisse Wände und Thüren, über die zierliche weisse Stäbe mit blaugrünen Ranken bemalt, genagelt sind. Dazu Vorhänge und Bettdecke aus weissem Linnen, mit einem Muster blauer und grüner Seidenlitzen bestickt. In dem Wohnzimmer sind Wände und Sofa mit gepresstem Leder von mattsilbergrauen Metallglanz überzogen. Damit harmoniert wundervoll das warme Braun mattpolierten Holzes an Täfelung und Möbeln, das an geeigneter Stelle mit Goldleisten abgesetzt ist. Besonders fein ausgeklügelt ist die Einrichtung einiger Möbel, z. B. eines von innen beleuchteten Kleiderschrankes mit grossem Spiegel auf der Innenseite der verstellbaren Thür. Zu dem Besten unter so vielem verwandelbaren Hausrat gehört auch ein Wandtisch, der sich, je nachdem man ihn auszieht und aufklappt, als Toilette oder Schreibtisch benützen lässt. Man merkt, dass der Erfinder solcher Dinge in allerlei Toilettegeheimnisse eingeweiht ist. Als wohlthuend empfindet man es ferner, dass Olbrich durch einen leichten Einbau die schrägen Linien, die stumpfen und spitzen Winkel vermieden hat, die sich aus der nach der Schiffswand abfallenden Konstruktion der Decken ergeben. Hierin ist ihm Bruno Paul gefolgt, dessen benachbartes Appartement im übrigen freilich eine andere Gesinnung atmet. Wenn man in Olbrichs Räumen eine raffinierte Weltdame einquartieren möchte, so scheinen Pauls Kabinen einem eleganten Yachtbesitzer zugedacht zu sein. Sie sind einfacher, nüchterner, weniger kapriziös aber ebenso geschmackvoll in den gebrochenen Tönen der gemusterten Stoffe. Auch hier giebt es die raffiniertesten Schränke und Tische voller Überraschungen. Über den Betten hängen an der Wand unverwüstliche Taschen aus Krokodilleder, um Nachts die Dinge aufzunehmen, die man tagsüber glaubt mit sich herumtragen zu müssen. Ich könnte mir denken, dass die Erfahrungen wiederholter Reisen dem Stile Pauls den Preis zuerkennen. Eine Enttäuschung bereitet Riemerschmid, dem man es anzumerken glaubt, dass er viel für billige Wohnungseinrichtungen gearbeitet hat. Schon in der Farbenwahl hat er sich als wenig glücklich bewiesen. Der braunrote Tuchstoff seines Wohnzimmers ist weder praktisch noch distinguiert. Eine aus dünnen Brettchen zusammengesetzte Kassettendecke, in der die Beleuchtungskörper verteilt sind und einzelne Dekorationsmotive der Möbel sind sogar von erschreckender Unsachlichkeit. In der geflissentlichen Betonung der schrägen Flächen der Räume kann ich zum mindesten keinen Vorzug erblicken.

Von den bremischen Künstlern, die bisher noch minder klangvolle Namen tragen, wäre manches Gute zu berichten. Den geschmackvollsten Raum haben wohl Eeg und Runge geliefert: graugebeiztes Holzwerk mit mattgrünen Stoffen. Abbehusen und Blendermann sind in den Intarsiadekorationen der in Birnbaumholz getäfelten Wände Anregungen Pankoks gefolgt. Scotland hat wenigstens eine hübsche Farbenkombination gefunden in der Zusammenstellung des dunkelpurpurnen Amarantholzes mit Weiss und Schwarz. Nur die Architekten

BRUNO PAUL, SALON EINES SCHNELLDAMPFERS

BRUNO PAUL, SALON

Wellermann und Frölich erheben sich mit einer Louis XVI.-Einrichtung nicht über das Niveau der Musterzimmer besserer Möbelhandlungen.

Das nebeneinander Arbeiten so verschiedener Begabungen wird sich natürlich, so lehrreich es diesmal gewesen ist, auf die Dauer schwerlich empfehlen. Gern hätten wir diesmal übrigens auch van de Velde unter den Wettbewerbern gesehen. Sein feines Verständnis für alle, auch die kleinsten Bedürfnisse bequemer Einrichtung und nicht zuletzt die Eigenart seines dekorativen Stiles lassen ihn für die Innenarchitektur eines Schiffes als besonders qualifiziert erscheinen. Sei es nun er oder ein Anderer, jedenfalls aber sei es Einer, dem man in Zukunft die Sorge für die künstlerische Ausstattung der Lloydschiffe anvertraut. Wenn dieser Eine nicht in der Lage sein sollte, die Masse der erforderlichen Zeichnungen selbst zu liefern, so möge er seine Mitarbeiter bestimmen. Denn nur so, bei zentralisierter Leitung, lassen sich die Dissonanzen vermeiden, die sonst aus dem Nebeneinander heterogener Absichten und Ansichten notwendig erfolgen. Möge der Lloyd, der so oft schon eine glückliche Initiative übernommen hat, auch hierin als einer der vornehmsten Förderer der Kunst seiner Zeit vorangehen.

CHRONIK

Im Anschluss an den Aufsatz über Rodin wird eine Beschreibung der „Tour du Travail" willkommen sein, die Rainer Maria Rilke nach dem Gipsmodell im Musée Rodin in Meudon giebt:

„Auf einem viereckigen, ziemlich geräumigen Unterbau erhebt sich ein runder Turm. Seine offenen Arkaden lassen einen Moment an den pisaner Campanile denken; aber die Bogen stehen hier nicht, zu Stockwerken geordnet, übereinander; sie winden sich als spiraliges Band nach oben, wo der Gürtel eines plastischen Gesimses sie zusammenhält. Den Abschluss des Ganzen bildet eine Gruppe von zwei geflügelten Figuren, die auf der vom Gesimse eingeschlossenen Plattform aufruhen.

Der Unterbau wird einen fensterlosen viereckigen Saal enthalten, eine Art Krypta, aus deren Wänden, in Bas-Relief, Darstellungen unterirdischer und unterseeischer Arbeiten, Bergleute und Taucher, bei elektrischer Beleuchtung hervortreten sollen. Vor dem etwas zurückliegenden Eingang zu diesem Raum stehen zu beiden Seiten, das Untergeschoss überragend, die Statuen des Tages und der Nacht, architektonisch in die Treppenanlage eingefügt, die den Aufgang zur Terrasse des Unterbaus vermittelt. Von da aus betritt man den Turm. Er besteht aus einer massigen Säule, an welcher, in sanftem Aufstieg die Wendeltreppe entlangführt, die nach aussen von den Arkaden eingeschlossen ist. Durch diese fällt reichliches Licht auf die gegenüberliegenden Reliefs, die, die Oberfläche der Säule belebend, die Treppe auf ihrem ganzen Wege begleiten. Handwerk aus Handwerk entrollt sich hier, Zimmerleute, Maurer, Schmiede –, Gewerbe aus Gewerbe, wie von einer einzigen riesigen Bewegung hingerissen und hinauf. Das Band, das die Spirale schliesslich an ihrem Ende von aussen zusammennimmt, trägt die Bilder des Tierkreises, die wiederholen sollen, was schon die Statuen des Tages und der Nacht am Fusse des Denkmals andeuten: dass alles Das ununterbrochen am Werke ist und im Steigen, auf die Genien zu, die sich aus den Himmeln segnend niederlassen, von der Fülle der winkenden Kräfte wie von einem Anruf angezogen.

Unten am Turme sind noch zwei Steinreliefs, wie Grabtafeln, eingemauert, die an Herakles und Hephaistos erinnern, die heroischen Ahnherrn menschlicher Arbeit.

Die andern dargestellten Figuren tragen die Kleidung unserer Zeit; der Stil des Bauwerkes, im Ganzen und

im Einzelnen (Arkaden, Thüren, usw.) schliesst sich an die Formen der französischen Renaissance an.

Vor einiger Zeit war das Gerücht verbreitet, dass dieses Denkmal der Arbeit in Amerika errichtet werden soll. Wäre es (so habe ich fragen hören) nicht auch für Deutschland passend? Etwa für das rheinische Arbeitsgebiet, wo dieser Turm so am Platze wäre wie ein Leuchtturm am Meer?

❈

Der Geist der Siegesallee bedroht neuerdings erfolgreich auch die reine Wirkung einer Kulturschöpfung, woran jeder Kunstfreund mit Zärtlichkeit zu denken gewohnt ist. Moderner Unverstand sucht auch in dem köstlich stillen Park von Sanssouci seinen Verballhornungsgelüsten Gelegenheiten. Er giebt vor die historische Stimmung zu verstärken, wo er sie durch thörichte Bilderfibelkünste doch zerstört. Der wundervolle Blick von der Hauptallee zum Schloss hinauf wird seit längerer Zeit schon beeinträchtigt durch ein in der Hauptachse aufgestelltes Denkmal des alten Fritzen, das in hässlicher Weise die zum Blickpunkt leitenden Treppen überschneidet. Es ist kein neuer Friedrich, der so vor sein Werk errichtet ist, wie die Photographie des Verfassers wohl einem Buche vorangestellt wird; es ist vielmehr eine Nachbildung des Rauchschen Friedrichdenkmals unter den Linden. Eine Nachbildung des Bronzewerkes in Marmor! Das Pferd musste darum auch eine Bauchstütze erhalten. Und natürlich ist nicht das ganze grosse Denkmal imitiert, sondern nur die verkleinerte Reiterfigur ist willkürlich auf ein anderes Postament gesetzt und mit „gärtnerischen Anlagen" umgeben worden. Geschmackvoll, nicht wahr? Und welche Pietät doch, nach zwei Seiten zugleich!

In einer Seitenallee, wenige Schritte weiter, begegnet man dann einem Denkmal des jungen Friedrich. Demselben, das in Washington, in einem halben Dutzend preussischer Provinzstädte und in der Siegesallee steht und von Uphues stammt. Ein drittes Standbild des Schöpfers von Sanssouci — er hat in allen Lebenslagen herhalten müssen —, befindet sich dann in den intimen Räumen der zierlichen Königswohnung, in dem Sterbezimmer. Dort wird dem Besucher der sterbende Friedrich in Marmor von Harro Magnussen vorgemimt. Das Schlösschen, in dem alle guten Geister der Geschichte aufs lebendigste Zwiesprache halten, wird durch solche Scherze zum Ausstellungsobjekt gemacht. Daneben trifft man in den schönen Gärten ästhetische Barbareien, die Einem die Eingeweide umkehren. Zum Beispiel die aus einer vom Landschaftsgärtner stammenden, naturalistisch übergeschnappten Romantik geborene Idee, eine antike Ariadne ohne Postament so zwischen Steinen ins Moos und Farrenkraut zu legen, als wäre es eine dort wirklich schlummernde Frau. Solche Panoptikumgesinnung drängt sich an den hohen Adel eines Gesamtkunstwerkes, das ein ganzes Jahrhundert mit edler Grazie repräsentiert!

Nicht nur in Sanssouci. Auch im Charlottenburger Mausoleum, das der Besucher mit stiller Ehrfurcht vor der siegreich leidenden Menschlichkeit Luisens, vor der zart gräcisierenden Kunst Rauchs betreten möchte, erinnern die gelben und blauen Lichteffekte bedenklich an den Jahrmarkt; es werden die Gräber unserer Kaiser und Könige, wie die in drei Sprachen abgefassten Plakate beweisen, als Sehenswürdigkeiten für das internationale Reisepublikum betrachtet. Eintritt: fünfundzwanzig Pfennige; und für den Schirm nach Belieben. Es fehlt nur noch ein Harmoniumautomat, der nach dem Einwurf eines Nickels etwas Patriotisches spielt.

❈

Wilhelm Holzamer, der auch in diesen Blättern ein gelegentlicher Mitarbeiter war, ist allzu früh gestorben. Es wird kaum Einen unter seinen Lesern geben, der nicht mit aufrichtiger Klage die traurige Nachricht vernommen hätte.

❈

Bruno Paul beginnt zu reformieren. Von den Verbesserungen, die hier im Februarheft als notwendig bezeichnet wurden, hat er die am leichtesten durchführbaren: Sichtung des Lehrermaterials und Beschränkung der Schülerzahl, bereits zur That gemacht. Die entlassenen Lehrer haben heftig protestiert, die ausgeschlossenen Schüler sind tief gekränkt. Aber wer Eierkuchen backen will, darf sich nicht scheuen Eier zu zerschlagen. Bruno Paul hat richtig gehandelt; es sind von seinem Vorgehen gute Folgen zu erwarten.

Das verhindert nicht, dass sich die Lehrer und Schüler — ebenso wie letzthin die Fabrikanten und Kunsthandwerker — mit vollem Recht beklagen. Nur dürfen sich die Vorwürfe nicht gegen Bruno Paul richten — oder gegen Muthesius —, sondern müssen auf die Leute, die uns regieren, im allgemeinen zielen. Es hat etwas Unmoralisches, dass die Staatsverwaltung nie Schadenersatz für ihre Fehler und Dummheiten leistet, weil sich alle einzelnen Beamten, immer rückwärts auf ihre Vorgänger weisend, der Regresspflicht entziehen, und weil so kein Verantwortlicher übrig bleibt, wo der Schaden doch allen sichtbar besteht.

Vierzig Jahre hat die Kunstgewerbeschule der Industrie sklavisch gedient, den Zwischenstand der Zeichner gezüchtet, Pseudokunst verbreitet und den Typus Kunstgewerbelehrer erst geschaffen. Nun kommen Reformatoren und wollen, dass dieselbe Schule der Industrie ein Führer werde, dass Lehrer und Schüler echte, universal gebildete Künstler seien. Gottlob, dass die Reformatoren endlich kommen! Wer nun aber im alten System noch begonnen hat und von diesem für

ADOLF MENZEL, AUS DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN

das neue verdorben worden ist, kommt zu Schaden. „Den Letzten beissen die Hunde“.

Kann man's den Betroffenen verdenken, wenn sie sich verraten fühlen, von einer weltlichen Allmacht, deren Kinder sie sind? Sie sind wirklich glatt getäuscht worden; ein schweigend gegebenes Wort ist ihnen gebrochen worden. Man zuckt die Achsel und spricht von notwendiger „Entwickelung“. In Wahrheit aber müssen sie alle nun, die Schüler, Lehrer, Fabrikanten und Handwerker, die Kurzsichtigkeit des früheren Regimes mit barem Geld bezahlen; die Sünden der Väter werden wieder einmal an den Kindern heimgesucht. Dagegen ist nun nichts mehr zu thun. Aber die Konstatierung kann nicht überflüssig sein, damit zum Schaden nicht noch der Spott komme.

❊

Von Zeit zu Zeit tauchen Meldungen auf, wonach ahnungslose Laien in der Trance erstaunliche Malereien hervorgebracht haben. Jetzt kam eine solche Meldung wieder aus Halle. Dass dergleichen nur diskutiert wird, zeigt zur Genüge, wie wenig die Schreiber wissen, was Kunst ist und wie sie entsteht. Wir leben nach wie vor inmitten eines wundersüchtigen Volkes. Vor einigen Jahren gab es einen „Inspirationsmaler“ in Berlin, ein Medium, das seltsamerweise in seinem Somnambulismus an Leistikow, Obrist und Andere dachte. Und obendrein das elendeste Zeug fabrizierte, das man sich denken kann.

❊

Die Wut Deklassierter richtet sich neuerdings in Paris gegen berühmte Bilder. Oder vielmehr gegen die Geldwerte, die diese Bilder repräsentieren. Ein neuer Anlass, um über das Thema Kunst und Kapital zu denken. Könnten solche Frevel aus gleichen Motiven jemals wohl in den Kirchen des Mittelalters, oder in den Tempeln Griechenlands verübt worden sein?

❊

In den Räumen der Sezession findet eine Ausstellung statt, deren Zweck selbst die Veranstalter nicht angeben könnten. Sie nennt sich „Ausstellung von Antiquitäten und Kunstgegenständen“ und macht den Eindruck, als wollten ein paar bessere Pfandleihen verfallene Gegenstände verauktionieren. Nur thatenlustiger aber ratloser Müßiggang der „Gesellschaft“ kann solche unmögliche Ideen aushecken.

❊

Interessantes bot die Ausstellung von Arbeiten der Konkurrenten, die am Wettbewerb der „Woche“ für Sommer- und Ferienhäuser teilgenommen haben. Die neue Bewegung in den architektonischen Künsten hat die Jungen doch schon zu einer erfreulichen Einfachheit und Sachlichkeit erzogen. Ein äußerliches Spiel mit Empireformen ist zwar nicht zu verkennen, auch wird das Dach gerne als „Motiv“ an sich benutzt; aber es verschmelzen doch allmählich drei Tendenzen zu einer sachlichen Einheitsidee: die Pflege der besonderen, landschaftlich bedingten oft bäurischen Bauform, das Studium der Traditionen aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und der Drang die englischen Anregungen national zu verwerten. So bahnt sich allmählich der Weg zu einem reichsdeutschen Landhausstil. Die Aufgabe war in diesem Fall nicht sehr glücklich gestellt. Das Exceptionelle der Sommer- und Ferienhäuser kann nur von einer Praxis bewältigt werden, die ihre Erfahrungen im Landhausbau gesammelt hat. Die Teilnehmer dieser Konkurrenz sind aber durchweg junge Kräfte. Daraus hat sich eine gewisse Ratlosigkeit in der

Verteilung der Räume, in der Struktur des Grundrisses ergeben. Aber es ist ein schöner Wille zu spüren, der Förderung verdient und der das verständige Unternehmen der „Woche“ in der erfreulichsten Weise rechtfertigt. Besonders anmutig ist das Modell eines Vierländer Hauses von Hermann Distel und das eines Hauses aus der Freiburger Gegend von Paul Keller. Als Baupreise sind überall nur wenige tausend Mark angegeben. Und das giebt diesem künstlerischen Wettbewerb den sozialen Wert.

Erfreulich ist auch der rege Besuch, den diese Ausstellung im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums findet. Daß die „Woche“ den Sinn für Architektur im Volke zu beleben versteht, ist eine That, wofür ihr viele Sünden wider den guten Geschmack verziehen werden müssen.

❋

Am Ende des Oktobers findet bei Math. Lempertz die Versteigerung der antiken Sammlung des verstorbenen Freiherrn von Leesen statt. Die Abbildungen des Katalogs, der eben jetzt versandt wird, geben eine sehr günstige Meinung von dieser Privatsammlung, so dass man auf eine interessante Vente rechnen kann.

K. S.

❋

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig von Bürkel 1906 und 1907 I. Halbband. München. Verlag von Georg D. W. Callwey.

Diese Publikation erfüllt mehr und weniger als ihr Titel verheisst; denn das Münchener Jahrbuch für Kunst ist nicht zugleich auch ein Jahrbuch für münchener Kunst, sondern möchte, frei und alles Behördlichen ledig, gleichsam in Zivil ein süddeutsches Gegenstück zum Jahrbuch für preussische Kunstsammlungen bilden. Man wird diesen klugen Plan des Herausgebers nur mit heimlichem Bedauern loben. Verdiente nicht gerade Bayern ein „Jahrbuch für Heimatskunst“, in dem der Akzent einmal auf das künstlerische, nicht bloss auf das Heimatliche gelegt werden könnte? Seine Kirchen und Schlösser, seine Museen und Privatsammlungen bergen Vieles, was bisher noch gar nicht oder was in Werken reproduziert wurde, vor deren Format und abgründiger Langeweile jedermann zurückschreckt. Darum hätte man in diese zwei Bände Manches hereingewünscht, was sie leider nicht enthalten; man möchte andererseits jedoch auch keinen der Aufsätze missen, die Bürkel hier vereinigte. Er hat sich der Mitarbeiterschaft unserer Besten versichert und so wird man sein Jahrbuch immer gern zur Hand nehmen, zumal dem reichen Inhalt eine Ausstattung entspricht, deren Vornehmheit besonderes Lob erheischt.

E. Sch.

SECHSTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER. AUSGABE AM ERSTEN OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

J. Th. Géricault, Der Narr
(*Sammlung Ackermann*)

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

ÜBER GALERIEKATALOGE

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

Jede gepflegte Galerie besitzt ihren „wissenschaftlichen“ Katalog, das will sagen: einen Katalog, der neben den Hauptdaten zum Leben der Künstler die faksimilierten Signaturen und Datierungen enthält, die genauen Bildmaasse, die Bezeichnung des Malgrundes und Malmittels, Angaben über die Herkunft des Bildes und über die ältesten Erwähnungen; oder, wenn direkte Zeugnisse fehlen, so wird doch über die ungefähre Zeit und Autorschaft eine Notiz gemacht werden, auch pflegen Literaturverweisungen kaum ganz zu fehlen, jedenfalls nicht, wenn widersprechende Beurteilungen vorliegen. Auf diese Anmerkungen wird die grösste Sorgfalt verwendet, man sieht darin, obwohl sie nur klein gedruckt werden, den eigentlichen Wert eines Kataloges; was gross gedruckt wird, die Bildbeschreibung, scheint von vornherein als etwas Gleichgültiges betrachtet zu werden. Bestimmte Forderungen giebt es hier überhaupt nicht: bald vollständiger, bald unvollständiger wird der Sachinhalt analysiert, das Thema gekennzeichnet, die Figuren benannt und noch diese oder jene Detailerwähnung in die ungefügen Sätze eingeklemmt. Eine langweilige Arbeit für die jungen Kunsthistoriker, denen diese Aufgaben zugeschoben werden, und schliesslich auch fast nutzlos; denn wer liest diese Beschreibungen? Ihr einziger Zweck scheint zu sein, gelegentlich zu einer Identifizierung der Bilder verhelfen zu können.

Sind diese Anschauungen richtig? Ich glaube nicht. Man hat zwar heutzutage den Grundsatz, den Besucher der Museen von Katalogen möglichst unabhängig zu machen: er soll am Objekt selbst gleich verzeichnet finden, was zu wissen nötig ist, und nicht erst, mit Hilfe eines Zahlenverweises den Aufschluss einem Buche entnehmen müssen. Ein Blick soll genügen, um über das Allgemeinste orientiert

zu sein. Das wird jedermann mit Dank annehmen. Und doch ist das Bedürfnis nach einem Katalog damit nicht gestillt. Ich spreche nicht von den Fachleuten, sondern vom Laienpublikum: die Unbequemlichkeit, ein Buch halten und an immer neuen Stellen aufblättern zu müssen, kommt gar nicht in Betracht gegenüber der Wohlthat, einen Führer an der Hand zu haben, der die Planlosigkeit der eignen Betrachtung etwas korrigiert. Jene wissenschaftlichen Kataloge nehmen auf dieses Bedürfnis aber keine Rücksicht. Die gelehrten Anmerkungen mögen immerhin an ihrem Platze bleiben, wenn nur die Beschreibungen mehr gäben, das heisst: wirkliche Beschreibungen wären, die Das herausholen, was für den Eindruck bestimmend ist, und wo der Betrachter, wenn er sich der Führung überlässt, sicher sein kann, das Wesentliche gesehen zu haben. Das Publikum ist so dankbar für jede Hülfe. Was in der Beschreibung steht, das sieht das Auge; ich kann mir darum keine lohnendere Aufgabe denken, als diese Texte so abzufassen, dass sie als eine Einführung in das Bild gelten können. Die Probe auf die gute Beschreibung ist die, ob die Phantasie beim blossen Lesen das Bild mühelos wieder erzeugt. Dazu gehört eine ganz klare Vorstellung, was im Bilde Hauptsache und was Nebensache ist, und eine Anordnung der Einzelzüge in der Beschreibung nach dem Grade ihrer Bedeutung für das Ganze. Hier und dort aufgegriffene Details mögen — wie gesagt — genügen, Bildwerke nach diesen Angaben identifizieren zu können; für den Beschauer und Leser wirken sie nur zerstreuend und — im künstlerischen Sinne — demoralisierend.

Nun meine ich nicht, dass ein Katalog ästhetische Analysen bringen sollte oder gar Qualitätsbestimmungen; aber allerdings gehört meiner Ansicht nach die Formencharakteristik auch in die Beschreibung hinein. Ein Figurenbild von architektonischem Aufbau ist nicht beschrieben, wenn man sagt: zu äusserst links steht der Heilige so und so, dann folgt der und der u.s.w., man muss von der Art der Konfiguration sprechen. Unter Umständen muss die Lichtführung bezeichnet werden und bei ausgesprochen koloristischen Bildern ist es ganz selbstverständlich, dass man den Farbenakkord angiebt. Das kann alles mit ein paar Worten geschehen. Das ästhetische Räsonnement wird sich der Betrachter dann schon selbst machen, die Hauptsache ist, dass die Aufmerksamkeit auf das Bedeutsame hingelenkt wird.

Ich habe den Berliner Katalog in der Hand, ein Buch also, dessen Vortrefflichkeit keiner weiteren Anerkennung bedarf. Und doch — in allem, was Beschreibung ist, herrscht hier die gleiche Grundsatzlosigkeit wie anderwärts. Der Text beschränkt sich keineswegs darauf, nur die Sacherklärung zu geben, sondern es sind auch Merkmale der formalen Erscheinung in die Beschreibung aufgenommen; aber eben nur bruchstückweise, nicht konsequent.

Man mache die Probe an ein paar koloristisch berühmten Bildern. Jan van der Meer: das Mädchen mit dem Perlenhalsband, vor dem Spiegel stehend. Die Beschreibung erwähnt das Gelb der Jacke, das Gelb des Fenstervorhangs, und dass der Rock der jungen Dame grau sei; aber warum kein Wort von dem Blau im Bild? Das Grau des Rockes wäre entbehrlich, aber das Blau ist ganz unentbehrlich, weil es die komplementäre Farbe zu dem Gelb ist, der eine Pfeiler, auf dem die Komposition ruht. Man kann Farbbezeichnungen ganz übergehn, das ist ein Standpunkt; lässt man sich aber einmal darauf ein, so müssen dann doch die konstituierenden Töne der Harmonie genannt werden. Und es scheint mir das um so wichtiger, als das Publikum für das Zusammensehen von Farben nur sehr mangelhaft erzogen ist.

Bei Rembrandts Frau des Potiphar ist als einzige Farbangabe der „grünliche“ Rock des Joseph (unter dem Fuss der Frau) zu finden. Man fragt sich mit Recht, warum gerade diese? Eine solch isolierte Erwähnung wirkt als etwas ganz Zufälliges. Entweder mehr oder gar nichts.

In anderen Fällen ist dann allerdings das System des Schweigens konsequent durchgeführt. Wäre es aber nicht nützlich, bei einem so entschieden koloristischen Bilde, wie z. B. bei Baldung Griens Anbetung der Könige, die Aufmerksamkeit auf die Farbenzusammenstellung zu lenken? Es genügen vier Worte: rot — blau — grün — weiss, wozu noch das Silber der symmetrisch rahmenden Flügelfiguren zu nennen wäre. Der Beschauer wird den Klang nachher ganz gewiss nicht mehr vergessen, er muss nur das Bewusstsein einmal darauf eingestellt haben.

Im Interesse der erzieherischen Wirkung eines solchen Katalogs ist zu wünschen, dass die Farbcharakteristik nicht nur so kurz als möglich gegeben werde, und die subtileren Probleme ausgeschaltet bleiben, sondern dass überhaupt nur da eine Notiz Platz findet, wo eine entscheidende Wirkung in der Farbe liegt. Koloristisch gleichgültigere Bilder, wie Hans von Kulmbachs Anbetung

der Könige könnten jeder Farbbeschreibung entbehren; dagegen wäre hier dann die Art der Gruppenbildung und der Architekturverwendung in den Text aufzunehmen. Auch hierin ist man inkonsequent.

Ein Beispiel: Andrea del Sarto, das grosse Bild der Maria mit acht Heiligen. Dass Maria in einer Nische (auf Wolken) erscheint, wird im Katalog erwähnt, aber dass eine Treppe vor der Nische liegt, wird nicht erwähnt, und doch sind diese Stufen noch viel wichtiger als die Nische. Meiner Meinung nach müsste in diesem Fall aber alles genannt werden, was für das Kompositionelle bezeichnend ist: die Abwechslung von Knie- und Stehfiguren, das Emporführen von Halbfiguren vom untern Rahmen her usw. Ja, wenn man ausführlich sein will, auch die in lauter Kontrasten angeordneten Wendungen und Beleuchtungen der Köpfe.

Ich wiederhole, dass ich mir alle diese Angaben mit einem ganz geringen Aufwand von Worten möglich denke. Es brauchen gar keine Sätze zu sein, nur Wegweiser. Nötig ist bloss, dass der Verfasser genau weiss, worauf es in jedem Fall ankommt. Mechanisch über einen Leisten lassen sich solche Aufgaben freilich nicht erledigen, aber dafür sind es ja auch nicht Handwerker, sondern ausgebildete Kunsthistoriker, die die Kataloge machen. Um Einseitigkeiten vorzubeugen, wird ein Zusammenarbeiten Mehrerer, wie es sich an grossen Museen von selbst ergiebt, besonders zu empfehlen sein.

Sei es gestattet, ein Beispiel vollständig durchzusprechen, um zu zeigen, wie sich in Summa die Rechnung nach dem neuen Grundsatz etwa stellen würde. Wenn ich wieder ein Berliner Beispiel benutze, so ist es selbstverständlich, dass ich nicht den Berliner Katalog im besonderen kritisieren möchte, sondern nur den Stil dieser Bücher im allgemeinen.

Pieter de Hooch. Nr. 820B. Holländischer Wohnraum. „Neben einer vorn zur Linken stehenden Wiege sitzt eine junge Frau, die ihr Kind gestillt hat und im Begriff ist, ihr Mieder zuzuschnüren. Ganz rechts unter dem hohen, unten mit Läden geschlossenen Fenster ein Tisch, darauf ein Leuchter und Krug. Im Vorzimmer zur Rechten* steht ein kleines Mädchen vor der halboffnen Hausthür, durch die sich das volle Sonnenlicht nach innen ergiesst."

Es ist eine Sache für sich, dass das Motiv stofflich missdeutet sein möchte, indem gewiss nicht das Zuschnüren, sondern das Aufschnüren des Mieders dargestellt ist. Wenn eine Frau ihr Korsett zunestelt, so muss sie dazu stehn, im Sitzen lässt sich das schwer machen. Für die Stimmung des Bildes ist diese Unterscheidung nicht ganz gleichgültig: es ist immer ein Vorteil, wenn man den Inhalt des kommenden Momentes vorausfühlen kann und das Bild würde für die Phantasie an Fülle verlieren, wenn wirklich der Akt der Stillung schon vorbei wäre. Jetzt ergänzt man unwillkürlich im Wiegenkorb das verlangende Kind, das beschwichtigende Zunicken der Mutter wird verständlich und die Geschichte verläuft nicht pointenlos.

Doch wie gesagt, wir haben hier nur von der Technik der Beschreibung zu handeln. Die zitierte Beschreibung ist nicht gut, weil sie, Grosses und Kleines willkürlich mengend, weder ein klares noch ein vollständiges Bild des Ganzen giebt. Auch der angestrengtesten Phantasiearbeit wird es unmöglich sein, nach dem Text das Bild sich vorzustellen. Eine gute Beschreibung muss von dem Haupteindruck ausgehn und die Details dann nach dem Grade ihrer Wichtigkeit sich folgen lassen. Einer solchen Beschreibung wird die nachschaffende Phantasie mühelos folgen und zugleich ist sie angesichts des Originals ein wirklich wertvoller Führer für das Auge.

Der doppelte Raum; das ist es, was man hier, auf alle Ferne, zuerst sieht. Ein heller Rückraum und ein Vorderraum mit gedämpftem Licht. Die Figuren, die den Beschauer instinktiv am meisten anziehn, sitzen so im Raum, dass dieser beständig als das grössere, umfassendere Moment fühlbar bleibt. Neben Mutter und Kind darf das Hündchen in der Beschreibung nicht fehlen, es vermittelt zwischen beiden und stellt den Bewegungszug her, der durch die zwei Zimmer nach der Ausgangsthür geht. Diese Thür gewährt zwar keinen Ausblick ins Freie, wird aber intensiv als Öffnung empfunden, weil durch sie „das volle Sonnenlicht sich nach innen ergiesst", genauer gesagt, weil auf dem Thürpfosten das höchste Licht liegt und das ganze Bild darauf angelegt ist, diese warme Helligkeit durch den Gegensatz des Dunkleren und Kühleren zur stärksten Wirkung zu bringen.

Erst allmählich detailliert sich jetzt der Raum nach seinen einzelnen Inhalten. Der Katalog erwähnt nur das Fenster mit den geschlossenen unteren Läden und den Tisch davor mit Leuchter und Krug. Warum? Es ist ein willkürlich herausgerissenes Stück des Ganzen. Von dem grossen Bettgehäuse ist nicht die Rede, nicht von der Zimmerthür, nicht

* Unmöglich in der Anschauung mit dem Vorausgehenden zusammen zu bringen.

von der blinkenden Wärmpfanne und dem leuchtenden roten Rock am Fussende des Bettes. Das ist die alte Manier, beliebige Nebendinge namhaft zu machen, wie sie einmal zur Identifizierung des Bildes nützlich sein können, als Augenführung dagegen würden solche Beschreibungen geradezu verderblich wirken, denn wer wirklich dem Katalog folgte und diese zufällig genannten Einzeldinge suchte, der wäre für die künstlerische Betrachtung verloren.

Man wird einwerfen: die Gefahr sei nicht gross, denn niemand werde sich den offiziellen Beschreibungen verkaufen. Allein der Katalog ist doch da, um gelesen und benutzt zu werden und er soll nicht nur nicht verwirren, sondern aufklären und helfen.

Wo aber Hülfe am nötigsten ist, das ist auf dem Boden des Formalen. Das Formale hat viele Seiten und der beste Führer wird nicht gleich den Unvorbereiteten zum Kenner machen können; aber er kann wenigstens die ersten Schritte leiten, dass das Auge die Richtung nicht ganz verfehle. Es ist soeben von der Lichtführung in diesem Bilde des Pieter de Hooch gesprochen worden: das eine höchste Licht hier ist so charakteristisch, dass die Beschreibung es nicht übergehen sollte. Wer Sinn hat, der wird auf die eine Weisung hin dann schon weiter suchen, welches die untern Stufen des Lichtes sind. Und wie steht es mit der Farbe? Der Katalog giebt hier gar keine Notiz. Man würde sich nicht wundern, wenn etwa bei der Hauptfigur die Farbe von Rock oder Jacke erwähnt wäre, glücklicher Weise ist das nicht geschehen: es wäre eine blosse Irreführung des Betrachters, denn die Hauptfarbe ist gar nicht an die Hauptfigur gebunden, ihr Träger ist der aufgehängte Rock am Bett mit seinem leuchtenden Rot und diesem antwortet das glühende Braungelb des sonnigen Holzwerkes an der Thür. Dieses Farbenpaar ist der Schlüssel zur ganzen Komposition. Einmal aufmerksam gemacht, wird auch eine bescheidene natürliche Sehbegabung sich schon weiter zu helfen wissen und den mannigfach gebrochenen Wiederholungen der Hauptfarben nachgehn, vielleicht auch ohne besondern Hinweis erkennen, wie die komplementären blauen und grünen Töne sekundieren.

Wie weit man diese farbigen Abwandlungen in die Beschreibung aufnehmen soll, darüber lässt sich reden; in jedem Fall würde ich befürworten, dass eingeschlagene und nachgedunkelte Farben, die falsch oder gar nicht wirken, durch eine Erwähnung im Text korrigiert würden. Hier hat z. B. das tiefe Blau der Bettdecke gewiss ursprünglich stärker mitgesprochen.

In letzter Zeit ist wiederholt der Versuch gemacht worden, den amtlichen Katalogen nichtamtliche Ciceroni an die Seite zu stellen. Diese haben grundsätzlich die Absicht, dem künstlerischen Verständnis aufzuhelfen, indem sie zunächst die Dinge in ihren historischen Zusammenhang bringen. Das ist gewiss gut, nur wird es leicht passieren, dass die Einzelbetrachtung dabei zu kurz kommt. Ganze Richtungen werden mit ein paar Sätzen charakterisiert, das Publikum allzurasch vom Einzelfall zu den Gattungsbegriffen übergeführt. Und dann droht hier eine zweite Gefahr: diese Ciceroni geben fest formulierte ästhetische Ansichten. Der Museumsbesucher sollte aber durch seinen Führer nicht bevormundet, sondern zu eigener Thätigkeit angeregt werden. Er sollte keine fertige Beurteilung vorfinden, sondern nur Anhaltspunkte zur Beurteilung.

Wie immer man sich nun Kataloge denken mag, ob ausführlich oder ganz knapp: jedenfalls sollte alles versucht werden, das Kapital, das in den Museen steckt, fruchtbarer zu machen und das ungeheure Missverhältnis zu mildern, das noch immer besteht, zwischen der Kunst, wie sie ist, und der Art, wie sie von der grossen Menge hingenommen wird. Alle kunstgeschichtlichen Bücher leiden darunter, dass sie über Dinge sprechen müssen, die der Leser nicht vor Augen hat; hier, wo die Originale da sind, fehlt die belehrende Rede.

OLAF GULBRANSSON, SEZESSION

Man sieht den Clou mit Ehrfurcht an,
Bestimmt hat ihn Max Liebermann.

OLAF GULBRANSSON

VON

LOVIS CORINTH

Olaf Gulbransson war eine Aquisition des Simplizissimus, als diese Zeitung bereits einige Jahre existiert hatte.

Er ist ein Karikaturist von Gottes Gnaden. Als der Optimist unter den Simplizissimusleuten wäre er zu bezeichnen.

Kein Pferdefuss kommt unter seinen Hüllen zum Vorschein, womit er nach allen Seiten Tritte verteilte; nein! aus vollem Halse lachend über unsre komische Welt und deren Gehabe und Gethue schwingt er die sausende Peitsche und trifft hin wie die Faust aufs Auge. Auch das Publikum, meine ich, hat er als Lacher auf seiner Seite, wenn er ihm diese köstlichen Spiessbürgergrotesken und politischen Karikaturen auftischt. Und gar, wenn er eine Persönlichkeit zeigt, nachdem er sie aller Würde entkleidet, und sie nackt und bloss in ihrer seelischen und geistigen Verfassung vor uns hinstellt. Manches möchte ich freilich drum geben, zu wissen, wie so ein Abkonterfeiter sein Spiegelbild selbst aufnehmen mag.

Welche wirklich herzliche Freude durchströmt wohlthuend Jeden, der dieses Porträt von Siegfried Wagner anschaut; erklärende Worte über dieses

Kunstwerk schreiben, wäre wohl gänzlich unangebracht.

Ein andres Blatt stellt den Dichter der „Weissen Liebe", Holitscher dar; sein Kopf schwebt wie ein zitterndes Irrlicht über den dunklen Unkenteich dahin.

Diese paar charakteristischen Striche, womit er den lieben Gott der Norweger zeichnet!

Wie zutreffend bringt Gulbransson die Züge seines Dichterkollegen Ludwig Thoma, der als Peter Schlemihl die Welt recht viel beschäftigt hat, zur Ansicht! Wie trefflich sind seine Rekonstruktionen des Jünglings und des Schulbuben Thoma, ja, bis in die Zeit zurück, wo er in die erste Windel gewickelt wurde. Sonst ist es üblich, denselben Kopf auf die zutreffenden Körperstadien zu setzen, aber Gulbransson verändert selbst den Kopf für diese Zeiträume und man möchte schwören, dass Thoma zu den Zeiten entschieden so und nicht anders ausgesehen haben muss.

Die Illustrationen zu „Tante Frieda", von Thoma sind ganz wunderbar. Wem geht da nicht das Herz auf, wenn er das Erdenwallen dieses Philistertums so geschildert findet.

Und dennoch fällt hier eines auf: diese Menschen mit der hellen Iris und der stechenden Pupille, mit dem Kartoffelbauch, mit protestantischem Muckertum gefüllt, scheinen mir mehr Geschöpfe, die die Küsten der Ost- und Nordsee umwohnen, als Bajuwaren, die ihre Zelte um das Hofbräuhaus aufgeschlagen haben, mit Fettherz, warmen braunen Augen und pfeifendem Kropfhals.

Einen Begriff von den Illustrationen zu „Tante Frieda" erhalten wir, wenn wir die „Hochzeit eines Brautpaares" daraufhin ansehen. Beiden Leutchen ist, was sie in Zahlen und Titel von einander zu erwarten haben, wie auf die Stirn geschrieben. Sie würden noch jetzt auseinandergehen, wenn ihr Rechenexempel in die Binsen zu gehen drohte: reine Rechenmaschinen, wie sie nur die kältere Zone zur Entwicklung bringen kann. Der Ober- und Nieder-Bayer hat noch, nebst all seinen Spekulationen, ein gut Teil thierischer Sinnenlust.

Ob ihm diese Typen geläufiger sind, weil er Skandinavier ist?

Dennoch, wenn ich diese Illustrationen sehe, möchte ich nicht die Typen anders wünschen; ich kenne nicht die Dichtungen unsres Schlemihl, aber ich möchte wohl denken, dass diese humoristischen Zeichnungen dem humorvollsten Text zur Ergänzung dienen.

Ausser Thoma und den Vorhergenannten hat er noch andere Dichter porträtiert.

Wer kann ohne Schmunzeln der Bilder von Paul Heyse — ganz Augen! — und von Max Halbe — ganz Fettkloss! — gedenken?

In jüngster Zeit, in seinen Schilderungen von Seelenwanderung, brachte er einen räudigen Pudel mit demselben schönen Augenpaar und der Unterschrift: „ich war Paul Heyse" in den Simplizissimus und eine Fettgans, die von sich rühmt: ich war der Dichter der „Jugend".

In verschiedenen Nummern des „Simpels" ist seine Geschichte der Familie Huber verteilt. In diesen Zeichnungen wird in gleicher Art Opfermut wie Egoismus bespöttelt. Einer dieses Stammes schlägt, seinem Landsmann Otto von Wittelsbach

OLAF GULBRANSSON, SIEGFRIED WAGNER

„Das Viech muss hin werden! Das Viech muss hin werden!“

„Himmel — Herrgott — — sapperra — ment!!“

„Da kannst halt nix machen!“

OLAF GULBRANSSON, MICHELS KRIEG GEGEN DAS ZENTRUM

OLAF GULBRANSSON, VERDAUUNGSPHILOSOPHIE

zu Gefallen und wegen einiger lumpigten Maass Freibier, mit seinem „Spezis in kurzer Wichs“ die ganze Schaar Italiener tot, die den Barbarossa in Schach gehalten hatten. Einer der ältesten Huber wird Christ, weil der Missionar ihm seine kranke Sau gesund gemacht hat. Im dreissigjährigen Krieg war aber dieser Glaube das Einzige, was jenem zeitgenössischen Huber übrig blieb, als der Schwede ihm Haus und Hof geplündert hatte.

Die Studenten müssen ihm natürlich auch still halten: wie der Mulus — bei ihm als Kalb charakterisiert — zur Erkenntnis des Geschlechtstriebes gelangt, um dann als ruhiger Sittlichkeitsförderer zu enden.

Ein Couleurbruder, der von Mama und Schwesterlein an den brennenden Weihnachtsbaum geführt wird, ist von Alkohol überfüllt und — explodiert.

Vieler seiner Zeichnungen sind als rein künstlerisch anzusehen und ein Witzwort ist nur pro forma von den Redakteuren des Blattes hinzugesetzt.

Da ist, zum Beispiel, eine Arbeit, wo ein Mann beschaulich auf einer Bank sitzt und sich des Sommertages freut; hier sind in Landschaft und Figur geradezu Thomasche (des Malers) Anklänge; nur einfacher gesehen, ohne die Prätention „Deutsches Gemüt“ schildern zu wollen.

Eine andere Zeichnung zeigt zwei etwas degeneriert scheinende Zeitgenossen, die sich auf Fauteuils herumräkeln. Die Modelle für diese beiden Faulenzer sind wohl zwei Bekannte des Künstlers gewesen; der Ältere, der Kahlkopf, hat eine frappante Ähnlichkeit mit einem bekannten norwegischen Schriftsteller. Wie hat er hier auf Fleckenwirkung gesehen; wie gut ist alles gezeichnet; der Ausdruck der Hände ist bei Gulbransson immer vorzüglich. Ihre Bewegungsfähigkeit ist mit wenigen Strichen durchaus charakteristisch wiedergegeben; sehen wir uns daraufhin z. B. den Zaren an, der dem Gottvater vorprahlt, wieviel Unglück er in seinem Reich gestiftet hat; wie da die Finger gespreizt sind, wie drastisch er seine Zigarrenspitze hält.

OLAF GULBRANSSON, VERHÄNGNIS

„Das Publikum will Heimatskunst —
und ich bin im Orient-Expreß geboren!“

ihm nicht; oder ist deshalb Gulbransson ein Schwede?

Sein Hauptgaudium aber hat er mit der heiligen Geistlichkeit beider Richtungen (der katholischen sowohl wie der protestantischen) und deren Zusammenschluss in Zentrum und Sittlichkeitsgenossenschaft.

Das Zentrum ist ihm unter anderem ein Koloss, das in mystischer Zauberstunde vom Nilpferd und Ochs gezeugt scheint. Alles, was der deutsche Michel gesät hat, frisst ihm dieses Tier auf.

„Hin muss das Viech werden!" sagt sich der Michel und spuckt sich in die Hände; seinen schweren Hammer lässt er auf die Stirn des Vielfrasses runtersausen; der Heiligenschein verrückt zwar ein wenig aber es frisst weiter. „Sapperament" denkt sich der

OLAF GULBRANSSON, BJÖRNSTERNE BJÖRNSON

Hier sind wir auf Gulbranssons politisches Gebiet gekommen; alles Verkehrte, was dort gesündigt wird, zieht er ebenso ins Lächerliche. Sehen wir uns die Erziehung des Schutzmanns im Verkehr mit dem Publikum etwas näher an. Eine Gliederpuppe dient dem Lernbegierigen als Volksrepräsentant; auf diese sticht und haut er los nach Herzensfreude. Das Handabschlagen — wie es in Breslau vorgekommen ist, — lernt er hier ebenso spielend wie das Schädelspalten und den Stich ins Herz. Im Mittelpunkt, um den diese Szenen komponiert sind, hat Gulbransson das Brustbild des Berliner Polizeidirektors als den Deus ex machina in liebevollster Ausführung angebracht.

Die Schindludereien, die unser Karikaturist mit dem Pod selig treibt; wie das Opfer als Husarenoberst auf einer Sau einher galoppiert; wie er als Unbestechlicher interessiert aber neutral den Geschäftchen Tippelskirchs mit seiner Frau beiwohnt. Bülow ist ihm ebenfalls ein fetter Bissen und er hält auch nicht vor Höheren und noch Höheren mit seinen Witzeleien zurück; selbst sein eigener König Hakon entgeht

OLAF GULBRANSSON, FRITZ MAUTHNER

OLAF GULBRANSSON, DIE ERZIEHUNG DES SCHUTZMANNES

OLAF GULBRANSSON, DER STARKE HERR

„Verreckt von mir aus, ich gebe nichts mehr."

Michel und versucht den Hieb nochmals, aber schweisstriefend muss er die fruchtlose Arbeit aufgeben: das Vieh frisst ruhig weiter.

Ein andres Mal ist ihm das Zentrum ein fetter Pfaffe, der sich durch hochfahrendes Benehmen die Armen (die Germania und die Kolonialsoldaten) vom Leibe hält.

Welche feine Unterschiede macht er zwischen dem katholischen und dem protestantischen Pfaffen, wenn beide sich zum Verderben eines Dritten verschworen haben und sich dabei gegenseitig ihre Schädel kaput hauen.

Die glorreichste Zeit des Simplicissimus war sein Kampf mit den Unsittlichkeitsschnüfflern. Peter Schlemihl und Gulbransson waren dabei zwei wackere Streiter; so manchen Eber brachten sie bei dieser Sauhatz zur Strecke.

Dem Dichter kosteten seine frivolen Verse über die Flanellhosen im Pastorhause gegenüber den Spitzenhöschen aus andern Häusern für einige Zeit die goldene Freiheit, während der Illustrator ungeschoren davonkam. Dem Gulbransson war einer der Schnüffler besonders ans Herz gewachsen. Er hat ihn als Porträt gezeichnet, auch in seinem Kampf gegen die pikantere Art der weiblichen Beinbekleidungen. Jemehr er auf die Hosen

OLAF GULBRANSSON, SITTLICHKEITSAPOSTEL

losprügelt, desto üppiger schwellen sie ihm entgegen und drohen ihn noch gar ganz zu umfangen.

Seine persönliche Art zu zeichnen unterscheidet ihn schon bei dem flüchtigsten Hinsehen von der Manier seiner Kollegen. Er fasst die Figuren ornamental auf; die Gesichter sind ebenfalls wie aus Schnörkeln zusammengesetzt und dabei — wie bereits gesagt — von verblüffender Ähnlichkeit. Ein hauptsächliches Charakteristikum ist seine Vorliebe für kleinkarrierte Anzüge, womit er seine Personen zu bekleiden liebt. Er bringt diese Stoffe auf die einfachste Art zur wirklichen Erscheinung.

Ich sagte, seine Art wäre sofort in die Augen fallend; selbstverständlich sind darunter nur seine eigensten Arbeiten zu verstehen.

Es giebt natürlich in dem Zusammengehen der Simplizissimus-Künstler oftmals etwas Gemeinsames — hauptsächlich in der Auffassung von Arbeiten, die dem Einzelnen nicht so am Herzen liegen. Man könnte diese Ähnlichkeit der Künstler unter einander als das spezifische Charakteristikum dieses Blattes bezeichnen. So hat Gulbransson oft gemeinschaftliche Züge mit seinen Kollegen wie Heine und dem vortrefflichen Rudolf Wilke.

Ich selbst kenne Gulbransson weder persönlich noch seinen Lebenslauf. Manchesmal habe ich ihn mit dem Skandinavier Engstroem zusammen nennen hören. Seine Art ist die einfachere gegen die kühnere seines Landsmannes.

Wenn ich selbst mir über seine Arbeiten Rechenschaft geben sollte, so würde ich ihn eher von unsern deutschen Karikaturisten beeinflusst denken, von Busch über Oberländer und Heine zu ihm eine direkte Linie gezogen. Hat er hin und wieder — wie in dem Gottvater und Zaren — Ähnlichkeit mit Heine, so ist er doch kräftiger und aufrichtiger (ohne übrigens dieses Riesentalent Heine durch die Vergleichung unterschätzen zu wollen). In seinen Typen, die doch oft genug Baiern vorstellen sollen — wie bereits gesagt — den nordischen Charakter instinktiv darstellend, was erst klar wird, wenn man daraufhin die Menschen Oberländers anschaut, der natürlich als Baier seine Landsleute porträtmässig gebildet hat.

Ob nun meine Betrachtung betreffs seines Zusammenhanges mit diesen deutschen Künstlern zutrifft oder nicht: jedenfalls war er bei seinem ersten Auftreten in dem berühmten Witzblatt sofort er selbst und war von da ab, kraft seines starken Talentes, unter die Künstler ersten Ranges zu zählen.

Wir können dem Simplizissimus gratulieren zu seinem guten Instinkt, womit er immer wieder neue Kräfte zu seinen Zwecken wirbt; Dank sind wir diesem Blatte schuldig, weil es Talente zur Entwickelung gebracht hat, die ohne seine Existenz für immer latent geblieben wären.

OLAF GULBRANSSON, GEORG BRANDES

DREI BRIEFE GOYAS

MITGETEILT VON

V. VON LOGA

GOYA IM ALTER VON ETWA 50 JAHREN, SELBSTBILDNIS, TUSCHZEICHNUNG

Ein wichtiges, vielleicht das wichtigste Dokument für die Lebensgeschichte Goyas bilden die Briefe, die er in der Zeit von 1775—1801 an seinen Jugendfreund D. Martin Zapater in die Heimat richtete. Enthalten sie doch neben wichtigen Daten über sein allmähliches Aufkommen bei Hofe, Nachrichten über seine Bezahlung, den Verkehr mit andern Künstlern und Familienangelegenheiten, einen Einblick in sein Seelenleben und unwiderlegbare Beweise für seinen gutartigen, liebenswürdigen Charakter. Ein Nachkomme des Adressaten hat sie im Jahre 1868 in der Saragossaner Tageszeitung La Perseverancia und bald darauf als Büchlein veröffentlicht mit der ausgesprochenen Absicht, jene romanhaften Erfindungen Matherons, die seitdem aus der Goyaliteratur nicht auszurotten sind, zu widerlegen. Beide Ausgaben sind heute so selten geworden, dass ich mir nach jahrelangem vergeblichen Suchen das Exemplar des British Museum abschreiben lassen musste. Die Originale selbst sind heute zerstreut, und da sie auch bei Zapater nur im Auszug wiedergegeben sind, werden mir die Leser dieser Zeitschrift wohl Dank wissen, wenn ich sie mit dreien davon bekannt mache. Der erste und dritte Brief sind im vorigen Herbst mit der ausgezeichneten Sammlung von Drucken Goyas für das Berliner Kupferkabinet erworben, der längste befindet sich in meinem Besitz.

Nicht immer ist die Handschrift leicht zu entziffern, manchmal war man auf Konjekturen angewiesen; auch Satzbau, Grammatik und Interpunktion lassen viel zu wünschen. Der Sohn aragonischer Bauern schrieb nicht eine Sprache wie Cervantes; aber eine unmittelbare Frische und ein natürlicher Humor gaben den Briefen einen grossen Reiz.

Die Übersetzung rührt im wesentlichen von Herrn Reinhard Lorenz her, auch Herr Dr. August Meyer und Don Pedro de Mugica haben mich in dankenswerter Weise bei der schwierigen Deutung unterstützt.

Nicht immer konnte man die Originale ganz wörtlich wiedergeben, auch einige etwas zu kräftig ausgefallene Stellen mussten durch Punkte angedeutet werden.

Der erste Brief vom 9. August 1780 handelt nach einigen einleitenden Worten über eine Kapitalsanlage, von der Wohnung, die ihm der Freund in Saragossa besorgen sollte. Wir wissen aus einem Beschluss der Kommission, die die Ausschmückung der Kirche Maria del Pilar leitete, vom 23. Mai dieses Jahres (abgedruckt auf Seite 162 des trefflichen Buches des Conde de la Viñaza), dass Francisco Bayeu bei der Ausmalung der Kuppeln seinen Bruder und Schwager heranziehen sollte. Goya spricht in unserm Brief von einem Entwurf, den er angefertigt. Richtig hat er damals schon die Zeit beurteilt, welche die Zurüstungen in Anspruch nehmen würden. Am 5. Oktober, also nach zwei Monaten, heisst es in einem Protokoll der Junta, dass Goya und Ramon Bayeu in Saragossa anwesend wären, mit der Absicht, die Arbeit sofort zu beginnen („con animo de comenzar luego la obra").

Unser sechs Jahre später geschriebener zweiter Brief nimmt nach der sehr ergötzlichen Schilderung von einem Wagenunfall, auf Goyas feste Anstellung bei der Teppichfabrik von Santa Barbara Bezug, über die es auch andre Urkunden giebt. Bezeichnend ist auch die Bemerkung über seinen Schwager, mit dem er seit der Kuppelausmalung in Saragossa auf gespanntem Fuss gelebt. Ramon ist natürlich der jüngere Bayeu.

Im Französischen, wovon im dritten Brief die Rede ist, hat es wohl Goya nicht sehr weit gebracht; erzählt uns doch Moratin zwanzig Jahre später, dass der freiwillig Verbannte am Strand der Garonne kein Wort der Landessprache verstand.

❀

Lieber Martin, ich habe sehr bedauert, dass Dir die Festlegung des Kapitals auf Leibrente schlecht erschienen, aber glaube mir, wenn es noch Zeit wäre, würde ich Dir danken und Deinem Rat folgen, aber da ist nichts mehr zu ändern, man muss sich damit abfinden. Es entschuldigt mich gewiss, dass ich mir von einem Beichtvater raten liess (freilich habe ich ihn selbst um Rat gefragt); kurz das ist vorbei. Ich habe etwas mehr als die 1000 Doblonen daran gewandt. Meiner Frau habe ich so täglich 6 Realen ausgesetzt. Doch verlassen wir diesen Gegenstand, um ihn zu vergessen. Bei dem Hause sehe ich, dass Du uns soviel Gefälligkeiten wie nur möglich erweisest, auch meine Frau ist Dir dafür unendlich dankbar und beauftragt mich, dir zu sagen, dass, da das Haus das Grab der Frauen ist, so erscheint ihr die Lage traurig; aber ich wiederhole, dass Du, wenn Du weisst, dass es geeignet ist, es machen mögest.

Ich für mein Teil sage Dir, dass alles, was Du thust, immer meinen Beifall finden wird, mag es sich um Monate oder um Jahre handeln, einerlei, wie es dir am besten erscheint. Betreffs der Wohnung genügt sie mir reichlich für meine Frau, eine Magd und einen Diener und höchstens noch Jemand, denn ich hatte vergessen dir zu sagen, dass meine Eltern lieber die Zurückgezogenheit wünschen und mit meiner Schwester fortziehen wollen.

Ich habe den ersten Entwurf einer Kuppel beendet, aber ich werde wahrscheinlich noch 2 Monate hier sein, denn bevor alles hergerichtet sein wird, werden damit allein mindestens 40 Tage vergehen; noch sind keine Anzeichen vorhanden, es scheint, dass es um so mehr sich hinzieht, als ich es dringend wünsche.

Möglicherweise bekomme ich hier ein Pferd; teile mir deine Ansicht mit und wenn es sich macht und dir gut scheint, ob ich es von hier mitbringen soll. Leb wohl! und Vorsicht mit den langfingrigen H....-weibern, die beissen. Ich weiss nicht, ob ich dir auf alles antworte, nur weiss ich soviel, dass das, was du thust, wohlgethan sein wird.

Dein Fran de Goya

Madrid 9 de Agoto de 80.

Lieber Martin, wie ich in meinen früheren Briefen sagte, will ich sehen, ob sie mir meinen Wunsch erfüllen lassen, Dir ausführlich zu schreiben, obgleich ich hinke von einem Sturze, den wir mit einem Wagen hatten, der schon halb ausgehandelt war zu 90 Doblonen. Er ist wirklich ein Prachtstück (es giebt in Madrid nur 3 solche Wagen), er ist englischer Bauart und daher so leicht, dass man keinen zweiten finden würde, von ausgezeichneter Eisenarbeit, vergoldet und lackiert, fein! auch bleiben die Leute hier stehen, um ihn anzugaffen! Wir fuhren aus um ihn zu probieren mit einem Pferde, das ich auch kaufte, sehr gut, schon 10 Jahre alt, aber mit allen guten Eigenschaften für meinen Zweck. Wir fuhren, sein Besitzer und

ich, so flott in feinem Trab und es konnte garnicht besser gehn. Schon ausserhalb von Madrid fingen wir an scharf zu fahren, ich führte die Zügel, da sagte er zu mir: soll ich ihn einmal umdrehen lassen à la Napolitana. (Das Pferd stoppte daher), ich gab ihm die Zügel, da ich wünschte, etwas Neues zu sehen und kennen zu lernen und im Galopp, wie er in der Mitte des Weges ging, — obwohl dieser breit war, war er es doch nicht genug, um sich das, was er ausführte, vorstellen zu können — kamen wir beim Umbiegen zum Stillstand, Wagen, Pferd und wir überschlugen uns und Gott sei Dank, war der, welcher am schlechtesten davonkam, nur ich, es hatte nichts weiter zu bedeuten, als dass ich seit dem Santjago-Tage, als dieses passierte, bis heute meinen Hof-Arzt erwarte, um zu wissen, ob er mir erlaubt, etwas zu gehen. Es ist nämlich am Knöchel das rechte Bein verletzt, aber nichts gebrochen noch ausgerenkt. Ich hatte mir ein beneidenswertes Dasein geschaffen, schon hatte ich nicht mehr zu antichambriren. Wer etwas von mir wollte, kam zu mir, ich machte mich immer rarer, und wenn es nicht eine sehr hohe Persönlichkeit war oder mit Empfehlung eines Freundes kam, führte ich für Niemanden eine Arbeit aus, und je unentbehrlicher ich mich machte, desto weniger verliessen sie mich (noch verlassen sie mich), so dass ich nicht weiss, wie fertig werden. Indem ich auf diese Weise so ahnungslos war wie du es nur im entferntesten sein kannst, erfuhr ich, dass es Anwärter für die Teppichfabrik gab, und es interessierte mich nicht weiter, als dass ich mich freute, dass einige der verdientesten Professoren ihr Auskommen finden würden. Eines Tages liess mich Bayeu rufen — wir standen uns nicht besonders (?), was mir grosse Verwunderung verursachte und begann mir zu sagen, dass der Dienst des Königs immer begehrenswert wäre und dass er mit 12 000 Realen angefangen hätte und dass er diese aus der Hand, Mengs erhalten und zwar nur als Gehilfe, dass ich jetzt aber eine bessere Gelegenheit hätte, in den Dienst des Königs zu treten zugleich mit Ramon, und dass wir schon in Betracht gezogen wären, denn ihm und Maella wäre ein Befehl des Königs zugegangen, die besten Maler in Spanien auszusuchen, und dass ein Jeder einen vorschlagen solle, und dass er seinen Bruder vorgeschlagen und es derart arrangiert hätte, dass Maella mich vorschlüge, um die Vorlagen für die Teppichfabrik zu malen und für jede andere Art von Arbeit für den königlichen Dienst mit jährlich 15 000 Realen. Ich dankte ihm und wusste nicht, was mir geschah; nach 2 Tagen hatten wir schon die Mitteilung, dass der König es zu denselben Bedingungen, wie angegeben, dekretiert habe, derart, dass, als ich es erfuhr, es schon dekretiert und dem Schatzamt angewiesen war. Wir gingen dem Könige, Kronprinzen und Infanten uns vorzustellen, und da bin ich ohne zu wissen, wie das Abscheuern geschah.

Mit dem, was ich hatte, bringe ich es auf beinah 28 000 Realen und nicht will ich mehr Gnade bei Gott, was ich Dir aufrichtig zur Verfügung stelle, Du musst nicht sagen, dass ich nicht ein Schwätzer bin. Bitte grüsse D. Juan Martin und sorge, dass diese Beilage meine Schwester empfange.

Dein Fran de Goya

Madrid, den 1. August 1786.

Ich habe Pallas noch nicht gesehen, um ihm den Brief zu geben.

Lieber Martin, ich schreibe Dir nicht französisch, bis ich es besser zu sprechen verstehe, weil es mir noch viel Arbeit kostet. Durch Yoldi erfuhr ich, dass du Drosseln fängst und dich so gut wie möglich zerstreust, wir sind einige Mal auf Lerchen gegangen und schossen so schön vorbei, wie Du, aber wir brachten den Tag vergnügt und im Freien zu. Alles erscheint einem Zerstreuung, nur das Beschmutzen der Flinten ist unangenehmer als es erscheint. Ich möchte wissen, ob Du schmuck, vornehm oder ruppig bist, ob Du Dir einen Bart zugelegt hast, ob Du alle Zähne hast, ob dir deine Nase gewachsen ist, ob du Brillen trägst, ob du stramm schiffst, ob du irgendwo weiss geworden bist und ob für dich die Zeit wie für mich verstrichen ist. Mich hat sie alt gemacht mit vielen Runzeln, so dass du mich nicht erkennen würdest, ausser an der Stumpfnase und an dem feuchten . . . . Sicher beginne ich schon recht die 41 Jahre zu fühlen. Du aber hast dich vielleicht so conserviert, wie in der Schule des Pater Joaquin.

An den Mönch in Valencia habe ich wegen der Farben geschrieben. An meine Schwester schreibe ich heute Abend, dass sie zu dir gehen soll und du wirst ihr die 15 duros geben, die ich hier an Piran und an Joldi zahlen werde, denen ich, bevor ich die Summe wusste, die sie dir schuldete, 200 Realen gab, aber auf dein Conto rechne ihm nur die 9 Thaler an, denn er sagte mir schon, dass er mir den Rest gutschreiben würde, aber ich brach in Lachen aus, indem ich ihm für die Rechtschaffenheit dankte.

Gute Nacht, Friede auf Erden und Wohlgefallen in Ewigkeit, Amen.

Fran de Goya

28. November 87.

Entschuldige die Mühe.

HANS SPECKTER, DIE GALERIE DES HAMBURGER STADTTHEATERS

DIE DREI SPECKTER

VON

FRITZ FRIEDRICHS

Gerade 100 Jahre sind es jetzt, dass Otto Speckter geboren wurde, den seine Illustrationen und Zeichnungen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu einem der bekanntesten Künstler nicht nur Deutschlands, sondern auch Englands und des ganzen Nordens machten. Und immer noch freuen sich tausende von Kindern an seinen Bildern, die der Fibel die Strenge genommen und Märchen- und Fabelbüchern den stillen Glanz echten Geschmeides gegeben haben.

Diese Geburtstagswiederkehr möge zum Anlass dienen, Ottos, seines Bruders Erwin und seines Sohnes Hans Leben kurz zu betrachten.

Es ist ein eigenartiger Zufall, dass im Hamburg des vorigen Jahrunderts zwei Familien ihrer Vaterstadt jede drei Künstler schenkten, die Familie Gensler, deren Söhne, Günther, Jakob und Martin zu den Vertretern der Hamburger Schule gehörten und die Familie Speckter, der Erwin, Otto und Hans entstammten. Hans war der Sohn Ottos und verknüpft so unsere Zeit mit den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts, einer Zeit deutscher Kunst, die uns in ihren präraffaelitischen Ideen entlegener erscheint als die wirkliche Zeit vor Raffael. Die Brüder Erwin und Otto wurden in einer jungen Begabungen äusserst günstigen Umgebung geboren. Der Vater Johann Michael Speckter war einer der vielseitig gebildeten Kaufleute der Zeit, die es verstanden, ihr Haus zu einem der geistigen Sammelpunkte ihrer Stadt zu machen. Schon ein Ahn, der Senator Gerhardt Schott, hatte viel für die Kunst thun können. Aus eigenen Mitteln hatte er 1678

die erste deutsche Oper in Hamburg gebaut und hatte dadurch seine Vaterstadt zur ersten Theaterstadt Deutschlands gemacht. Johann Michael Speckter, der bei dem grossen Erbauer der Michaeliskirche, Sonnin Unterricht genossen hatte, mit Alexander von Humboldt, Ernst Moritz Arndt und manchen anderen bedeutenden Männern befreundet war, konnte sich, da sein Geschäft durch seinen Kompagnon gut geleitet wurde, ganz seinen Liebhabereien widmen. Ausser der Literatur, aus deren ihm liebsten Werken er sich eine gewählte Bibliothek zusammenstellte, galt sein Interesse hauptsächlich der bildenden Kunst. Wie Goethes Vater, sammelte er leidenschaftlich und mit bedeutendem Verständnis Äusserungen der graphischen Künste. Sein Reichtum an Kupferstichen und Radierungen war berühmt und bildete später den Grundstock zur umfangreichen Sammlung des Kupferstichkabinets der Hamburger Kunsthalle. 1818 gründete Speckter mit seinem Freunde, dem Maler Herterich, die erste lithographische Anstalt in Hamburg, so dass es nun den nord- und mitteldeutschen Künstlern ermöglicht war, ihre Steinzeichnungen anstatt nach dem fernen München, wie bisher, ins nähere Hamburg zu senden. Die Hauptaufgabe des Geschäfts aber lag in der Anfertigung und Vervielfältigung von Porträts. Zu dem Kreise um Speckter gehörte auch der geistvolle und feinsinnige Freiherr von Rumohr. Dieser war ein holsteinischer Gutsbesitzer, den sein Vermögen instand setzte, seinen Kunstliebhabereien zu leben. Er war der geeignete Mann, um grosse Traditionen lebendig zu erhalten, und eigenartig genug, um den allgemeinen Ansichten seiner Zeit seine eigene entgegen zu setzen. Nach einer Reise in Italien lernte er die jungen Speckter, Erwin und Otto kennen, und gern liessen die beiden Knaben von dem älteren bedeutenden Manne ihre Sinne zu naivem und dennoch nicht gedankenlosem Aufschauen erziehen.

Hamburg konnte als kunstarm gewordene Stadt einem erwachenden Talente so lange nicht schaden, als die nach einfachen Formen begehrende Phantasie des jungen Künstlers diese Formen in der ihm nächsten Natur fand, und die Naturliebhaberei unbewusst auch das Bild zur selbständigen Natur schuf. Sobald sich aber der Schaffensvorgang komplizierte, und entweder die Forderungen des Materials oder des Stoffes zu mächtig wurden, wiesen den verwirrt die Lösung Suchenden die vorhandenen Kunstwerke rätselhafte oder falsche Wege. Jedes fremde Werk, das in die Leere schneite, verneinte oder bestätigte sehr zum Unheil die sich zufällig gebildete Ästhetik. Man sieht in den früheren Werken fast aller jungen Künstler eine Reinheit der Empfindung für das Material, die meistens später wieder verloren geht. Erwins Porträts der frühen Zeit sind innerhalb einer dem jungen Künstler garnicht bewussten Konvention nichts weniger als konventionelle Werke geworden. Die freie Haltung und die Innerlichkeit der Empfindung bilden einen kräftigen Gegensatz zu der Unpersönlichkeit der gleichzeitigen Werke der Aldenrath und Gröger. Die komplizierten Stellen des Bildes bezeichnen Erwins kompliziertere Interessen, die Gesicht und Hände zu Brennpunkten der Fläche machen. Die Ästhetik ist noch nicht bewusst und die Naturliebe noch nicht zur Zwangsvorstellung geworden, die den Künstler sich mit der Natur vergehen lässt, also zum Naturalismus treibt. Hier sind auch seine Porträtlithographien zu erwähnen, die die Vorzüge seiner Ölbildnisse in gleich hohem Masse besitzen. Rumohr erkannte die Wichtigkeit des Anschlusses an alte Kunst, und er trieb die jungen Künstler die Denkmäler alter Kultur, die sich in der Umgegend darboten, zu studieren und zu zeichnen. Mit Begeisterung nahmen Erwin und Otto diese Ideen auf. Sie durchreisten Holstein und Schleswig und entdeckten sich Schönheiten mittelalterlicher Kunst. Grossen Eindruck machte auf sie der Brüggemannsche Altar in Schleswig und das durch Rumohr wieder ans Licht gezogene Bild von Memling in Lübeck. Erwin zeichnete, überwältigt von dem ersten Eindruck, den fremde Kunst auf ihn machte, Einzelheiten dieses Werkes. Später verwirklichten die beiden Brüder den Wunsch Rumohrs und vervielfältigten ihre Studien nach diesem alten Meisterwerk in Lithographie.

1824 traf Overbecks „Einzug in Jerusalem“ in Lübeck ein und wurde von Erwin und Otto mit freudiger Erregung begrüsst, namentlich auf Erwin machte das Bild einen so grossen Eindruck, dass er es auf dem Steine wiederholte. So tritt ihm jetzt schon eine im höchsten Masse erstarrte, chinesisch gewordene Kunst entgegen, die wieder einmal die Fläche zu ihrem Rechte kommen lassen wollte, aber in ihrer Stilstrenge das Edelste des Stoffes, seine Bildsamkeit verleugnete. In seinem folgenden Bilde versuchte Erwin diesen verlockenden Gedanken zu verarbeiten. Es entstand das Familienbild; trotz gewaltsamen Wechsels des Mittels gelang es ihm, seine eigenartige Anschauung zu bewahren. Die Köpfe auf der Tafel zeigen eine zeichnerische Feinheit, die

mehr ist als blosse Genauigkeit. Die eindringliche Zartheit der Gesichter lässt an Holbein denken. Allerdings versinkt sofort bei der Namensnennung dieses Grossen der Neuere, und selbst die Mittel Beider verlieren ihre geringe Ähnlichkeit. Rumohr konnte seinen Warnungen vor Italien nicht ihm selbst seine Anschauung hätten rein bewahren können, und die seine Lehren hätten instruktiver machen müssen, fehlten der Stadt. Und an Philipp Otto Runges grossartiger, problematischer Kunst sah man die Tragik nicht, die auch dieses Genie seine Wege hatte im Halbdunkel suchen lassen.

ERWIN SPECKTER, DIE SCHWESTERN DES KÜNSTLERS PHOTOGR. BRUCKMANN

den genügenden Nachdruck geben, da er die Art der Kunst, vor der er warnte, in Hamburg unbedenklich als Vorbild hinstellte, also Werke, die notwendig nach Italien als nach ihrem Ursprungsorte hinziehen mussten. Die Beispiele grosser Kunst, die

1825 ging Erwin nach München. Unter dem ersten Eindruck von Cornelius blutloser Kunst gab er zunächst die Ölfarbe auf und zeichnete wie dieser Meister Kartons. Es erscheint unfasslich, wenn wir in Gedanken in dieses Gefängnis, das akademische

ERWIN SPECKTER, DAMENBILDNIS PHOTOGR. BRUCKMANN

München, steigen, dass es noch ein Draussen, ein helleres Licht gab: gleichzeitig mit Cornelius Fresken entstanden in Paris Géricaults und Delacroix Werke. Erwin war bemüht selbständig zu bleiben. Nach Rumohrs Rat hielt er sich an die Natur und zeichnete fleissig Akt und Kopf. Cornelius überliess ihm für die Decke der Loggia das Leben des Fiesole. Aber ganz unterdrückt werden konnte der Trieb zum eigentlichen Material des Malers nicht. Als er München verliess, erwachte die Sehnsucht nach der Farbe wieder.

Er möchte nach Lübeck, und dort malen, mit der Möglichkeit, immer seinen geliebten Overbeck vor Augen zu haben. In dieser Zeit entstanden die „Frauen am Grabe". Er versuchte in diesem Bilde mit koloristischen Mitteln seinen Empfindungen Ausdruck zu geben. Das Material ist allerdings nicht nach der charakteristischen Seite hin entwickelt, die Farbe füllt kaum die Konturen, strömt niemals über, aber sie dient nicht etwa nur zur Verdeutlichung des Vorganges, sondern würde auch ohne das System der Linien in der Harmonie nicht ohne Reiz sein. Sie bedeckt die Fläche wie das ebbende oder zurückkehrende Meer die Watten mit Lachen, man ahnt ein mächtigeres Element. 1830 malte er seine ersten Wandgemälde im Sievekingschen Hause in Hamm. Bedeutender wurden seine späteren Wandmalereien im Abendrothschen Stadthause am Jungfernstieg. Diese vornehmen von dem Nazarener geschmückten Räume dienten in unsern Tagen Ausstellungen französischer Impressionisten. Von den Zeitgenossen Erwins sehr geschätzt waren seine Miniaturen, die Vorgänge der Bibel in Randleisten darstellten. Die Haltung der Figuren ist pathetisch. An den Vereinfachungen merken wir sein Bemühen zur Grösse zu kommen. Auf einem anderen Wege den auch Millet gegangen war, gelang es Hermann Kauffmann Erwins unerreichtes Ziel zu erreichen.

Der Drang unserer Künstler einst nach Italien und jetzt nach Paris zu gehen, ist auf eine edlere Unruhe zurückzuführen als auf blosses Abwechselungsbedürfnis und Unzufriedenheit. Auch in Deutschland ist gut leben, und der Unbehaglichkeiten unter blauem Himmel sind ebensoviele wie unter unserem bewölkten. Aber meistens meldet sich der beengte Instinkt, der verzweiflungsvoll aus den Heimatsbeengungen nach einer gesunden Atmosphäre sich sehnt, zu spät. Italien ist grotesker Weise zum Verderb vieler unserer Künstler geworden. Es sagt das nichts gegen Roms Erziehlichkeit, nur unsere Frühverdorbenheit wird durch die italienischen Verirrungen bezeichnet. Dürer holte sich aus dem Lande das Feuer, das seine Schlacken noch einmal schmolz und seiner Kunst die Freiheit gab. Die Gefahr liegt an den Eingangspforten, den deutschen Akademiestädten, und es ist merkwürdig, selbst die strahlenden Säle verwandeln sich unter diesen Schlüsseln zu dämmerigen Rumpelkammern und gläsernen Irrgärten. Erwin Speckter ging über Berlin, Dresden, München nach Venedig. In München packte ihn noch einmal der Triumphator Cornelius und, voll von ihm und Overbeck, in den Augen das Colorit Münchens, sah er die Herrlichkeit der Welt. Bis 1834 blieb er da. Seine Stimmungen und Reflexionen fanden einen gut stilisierten Ausdruck in seinen Briefen. Es ist ein feiner, nervöser Mensch, der von den Wirkungen der Kunst auf seine Psyche leidenschaftlich Rechnung giebt. Auf seiner Reise entstand das Bild „Simson und Delila" und zwei Halbfiguren von Römerinnen, die den Zeitgenossen eine schwache Ahnung von der Pracht der Venetianer gaben. Die Hamburger liessen es sich nicht nehmen, selbst eine Illustration des „Philister über dir, Simson" zu bilden. Das Bild musste der ungenierten Entrüstung der Mitbürger weichen. Gleich nach seiner Rückkehr begann Erwin die schon

erwähnten Wandgemälde im Abendrothschen Hause in Angriff zu nehmen. Eins der Gemälde, das mit dem Pegasus, konnte er selbst vollenden. Den Stil für das besondere Material des Fresko fand er überraschend schnell. Bei dem zweiten Bilde verliess ihn die Kraft. Am 23. November 1835 starb er, erst 29 Jahre alt.

Otto Speckter musste schon früh resignieren, und diese Resignation giebt seinem ganzen Leben einen Hauch von Melancholie. Es war keine Feigheit oder Trägheit, sondern heroischer Verzicht auf seine liebsten Wünsche zugunsten des Hauses und seines Bruders Erwin. Der Fortbestand der Steindruckerei hing von dem Einsatz von Ottos Kraft ab, und ohne Zögern hat er der Pflicht gehorcht. Aber den Schmerz um seine freie Entwicklung hat er sein ganzes Leben lang nicht überwinden können. 1834 übernahm er die Leitung der Steindruckerei, deren zehnjährige Privilegien nach 1828 erloschen waren, und der durch den freien Wettbewerb der neu aufgekommenen Daguerreotypie und Photographie die eigentliche Einnahmequelle, die Herstellung vom Porträts, genommen war. Als Leiter der Anstalt hatte Otto über 1000 Bildnisse auf Stein gezeichnet, das ausgezeichnete Bild seines Vaters ist eins seiner früheren Blätter. Ferner hatte die Fabrik Glück- und Neujahrswünsche, Weihnachts-, Tisch- und Tanzkarten anzufertigen, 1848 auch Karikaturen. Historisch sehr interessant sind naturgemäss die Ansichten aus dem Hamburger Brand und der Ruinenstätten. Soweit es in Ottos Macht stand, raffte er für sein Künstlertum alle Förderungsmöglichkeiten zusammen. Schon als kleiner Knabe zeichnete er; gleichzeitig mit dem Schreiben lernte er auch den Zeichenstift zum Ausdruck seiner Empfindung zu benutzen. Merkwürdigerweise sind es keine Phantastereien, die er niederlegt, sondern schon von vornherein Eindrücke der sichtbaren Natur, Motive aus Hamburgs Landschaft. Er blieb dieser Art, die seine Lieb-

ERWIN SPECKTER, DIE DREI MARIEN AM GRABE — PHOTOGR. BRUCKMANN

haberei für seine Kultur und Naturwinkel umschrieb, sein ganzes Leben treu. Mit Milde und Erwin durchreiste er Schleswig-Holstein und er war der treue Verwirklicher der Rumohrschen Vervielfältigungsideen. Bald ging Erwin nach Italien, und der längere Aufenthalt wurde ihm durch Ottos Verzicht auf grössere Reisen ermöglicht. Es war nicht Schwerfälligkeit und Wunschlosigkeit, die den Bruder so handeln liess, sondern wirkliche Vornehmheit. Er war nicht schwerfällig, konnte sich der grössten Ausgelassenheit hingeben, und sein treffender Witz und eine feine satirische Ader liessen ihn viele Hässlichkeiten des Lebens leichter nehmen. Sein tief religiöser Sinn aber gab seinem Gewissen für die Hingabe der einem Künstler doch notwendigen Dinge die Rechtfertigung. Wenn damals einige junge Zeitgenossen Ottos an seiner gesellschaftlichen Strenge, die im Künstlerverein beinahe zunftmässige Formen wünschte, Anstoss nahmen, so mag man bedenken, dass in der Mitte des Jahrhunderts die Auflösung nicht nur gesellschaftlicher Formen begann, dass in der Künstlerschaft eine Verwilderung um sich griff, die bis in unsere Tage die Verbindung mit alter vornehmer Kultur gelockert hat. Ein so stilles Leben, wie das Speckters, wird nicht durch gewaltsame Proteste gegen die Stille reicher gemacht, wohl aber bekommen durch strenge Zucht die kleinen Freuden ihre Lebenskraft, sowie unter zusammengezogenen Augenbrauen die Glut noch lange fortglimmen kann, die aus ungebändigten Blicken längst versprüht wäre. Ein feines Verständnis für Literatur verschaffte ihm beim Durcharbeiten grosser Dichtwerke manch reinen Genuss. Die Schule hat ihm nicht allzuviel mitgeben können, um so leidenschaftlicher bemächtigte er sich ohne Hilfe des grossen Schatzes unserer Poesie. Noch in seinem Alter liebte er es, sich beim Malen von seiner Frau vorlesen zu lassen. Seine Illustrationen aber kann man durchaus unabhängig von den Aufgaben geniessen; der erzählende Inhalt geht meistens in einer gewählten Form auf. Den grössten Erfolg hatte Otto Speckter mit den Illlustrationen zu Heys Fabeln. Das Tier interessiert ihn am meisten, auf ihm liegt auch der künstlerische Accent. Die menschliche Figur gelingt ihm weniger. Sein bestes hat er in der Komposition von Tieren mit ihrer Umgebung geleistet. Es wäre geschmacklos und ungerecht, gleichzeitige grosse Franzosen mit diesem Hamburger zu vergleichen, käme doch auch Menzel bei einer Parallele mit diesen Heroen oft zu kurz. Nicht Ottos Begabung verbietet solche Kritik, wohl aber seine erschwerten Wachstumsmöglichkeiten. Erst mit 44 Jahren lernte er die Ölfarbe kennen. Die grosse Masse seines Schaffens machen seine Holzschnitte und Lithographien aus. Wohl das schönste seiner Illustrationswerke ist der Quickborn von Klaus Groth. Menzel, dem Th. Storm das Buch mitbrachte, zeigte sich erst misstrauisch, bis er aufmerksam, gefesselt wurde und schliesslich enthusiastisch dozierte: „Vorzüglich, ausgezeichnet . . .“ So berichtete Th. Storm an den erfreuten Speckter. Von den Vervielfältigungsarten, deren sich Speckter bediente, ist noch der Stahlstich zu erwähnen. Diese Technik war in England erfunden und wurde in den vierziger Jahren nach Hamburg gebracht. Speckters „Gestiefelter Kater“ war das erste Resultat in dieser etwas spröden Technik. In den reizenden Bildern ist keine Spur der Langweiligkeit, die sonst viele englische Stahlstiche aufweisen. Die Landschaft im „Gestiefelten Kater“ zeigt Feinheiten im Ausschnitt und in der Gestaltung, die nicht nur holsteinisch echt sind, nicht nur Speckters Beschaulichkeit illustrieren, sondern von seiner dankbar erregten Phantasie Zeugnis geben. Nach dem Hamburger Brande galt es Dankesurkunden herzustellen, die an Länder und Städte gesandt wurden, die sich um Hamburg verdient gemacht hatten. Speckter entledigte sich der Aufgabe, die ihm Gelegenheit gab, alte mittelalterliche Techniken mit Gensler zusammen wieder zu beleben, mit rührender Sorgfalt und Liebe. Später folgten Arabesken zu Volksmärchen und Liedern. Wenn man bedenkt, wieviel Talente untergehen, weil sie ihre Begabung beinah quantitativ nach Quadratmetern einschätzen und zu einer Verwirklichung ihrer Grossartigkeiten nicht kommen können, weil es ihnen an „Flächen, zu den grossen Motiven und Aufträgen“ gebricht, wird man dankbar an Künstler wie Ludwig Richter und Otto Speckter denken, die im bescheiden gewählten Format Entzückendes geleistet haben. Auch heute giebt es Künstler, deren zarte Kraft gerade ein Klümpchen des bösen Stoffes bewältigen könnte, die sich aber lieber an einem Grossen zernagen, als ein Kleines entwickeln.

Es ist erklärlich, dass Otto Freundschaft mit Th. Storm, Andersen, Reuter und Groth verband. Man empfand etwas Verwandtes in dem Hamburger Künstler, dessen Kunst allerdings der Pracht entbehrte, in der aber trotz des trocknen Bodens, dem sie entstammte, Blüten winken, die still gewordenen

beschaulichen Augen wohl tun. Das grosse Publikum hat zu Unrecht diese Kunst vergessen. Kinder sind dankbarer, solange sie Kinder bleiben. Die Fülle der Beobachtungen, die wir in der kleinen Welt machen können, giebt aber nicht nur Kindern intimen heitern Genuss. „Ach ja, gewiss, Andersen", sagt man, und liest dann doch den Roman in der Woche.

Das Ende seines Lebens wurde Speckter verbittert durch die zu schnelle Erschlaffung seiner Kräfte; seine Phantasie erlahmte und seine Beweglichkeit nahm ab. Eine grosse Freude war es ihm, dass sein Sohn Hans auch Künstler wurde, so konnte er in ihm eine Korrektur seiner Vergangenheit, die er sich manchmal anders gewünscht hatte, erblicken. Er starb am 29. April 1871.

Hans Speckter wurde im Revolutionsjahr 1848 geboren. Von den drei Künstlern, die der Speckterschen Familie entsprossen waren, hatte er wohl die meiste natürliche Begabung. Aber in der künstlerisch unordentlichsten Zeit Deutschlands, das sich politisch gerade zur Ordnung bereitete, wurde es den grössten Talenten schwer, klar zu bleiben. Hieran hinderte Hans Speckter besonders ein zu allgemeiner Idealismus. Zur rücksichtslosen Verfolgung eines Ziels war Hans nicht geschaffen, wenn dieses Ziel nicht auch anderen ideale Reichtümer versprach. Überall sah er Anfänge und überall Untergänge. Ihn quälte der Verfall der Kultur und besonders des Kunstgewerbes, und immer wieder stachelten ihn Ideen zur Belebung alter Gebräuche und Formen und die Möglichkeiten zu neuer angewandter und freier Kunst. Da er sich wie so viele der besten Köpfe dieser und der

ERWIN SPECKTER, BILDNIS DES MALERS H. J. HERTERICH PHOTOGR. BRUCKMANN

späteren Zeit in den Dienst einer allgemeinen Kulturerziehung stellte, konnte er seinem reichen Talent nicht die Freiheit und Zucht angedeihen lassen, die die Kräfte zur ihrer Erhaltung und Steigerung bedürfen.

In dem elterlichen Hause verlebte er seine glückliche Kindheit. Das alte Haus war eine Welt, und nicht nur literarische Ideen brauchen ausgelöst zu werden, wenn durch das Dunkel der Diele die Stimme des Vaters ruft, wenn das Spiel der Geschwister in zeitloser Nachmittagsstunde über Treppen und Böden geht. Wie häufig liegen die Anfänge einer Kunst in verborgenen, vergessenen Erschütterungen, die mit nichts weniger als mit dem Stoff und dem Material der späteren Form Gemeinsames haben. In dem gemütlichen Atelier des Vaters machte er die ersten zeichnerischen Versuche. Seine frühen Arbeiten zeigen eine unmittelbar schaffende Phantasie, die ohne Reflexion den Stoff bewältigt. Als er das Johanneum mit 17 Jahren verlassen hatte, kam er zu dem geistreichen und sarkastischen Louis Asher, einem Freunde Erwins, der mit diesem in Italien gelebt hatte. Dann wurde er Schüler von Martin Gensler, der einen grossen Einfluss auf Hans behielt. Denn trotz mancher Verschiedenheiten trafen sich beide in den gleichen Neigungen und standen sich nicht nur als Berufsgenossen nahe. Als er 1868 nach Weimar ging, traf er eine namentlich literarisch lebendige Zeit an. Unter anderen hielten sich auch Liszt und Turgenieff in der Goethestadt auf. Mit Thomas Herbst und Liebermann malte er fleissig unter Pauwels und „Hilfslehrer“ Thumanns Leitung. Hier in Weimar entstand sein erstes Bild, „Die Kinderstube“. Aber die Farbe dient ihm hauptsächlich zur Unterstützung und Betonung der Zeichnung. Sein eigentliches Material war das Aquarell und der Bleistift. In Hamburg musste er, da der Vater schwer erkrankt war, und er ihm mit hingebender Liebe beistand, sich auf das Skizzieren von Typen, die ihm zufällig vor die Augen kamen, beschränken. Intensiver begann er sich mit dem Kunstgewerbe zu beschäftigen und so wurde er in der Zeit, als sich alles von der vornehmen Kultur unserer Grossväter und Ahnen abgewandt hatte, zu einem Erhalter teuren Nationalgutes, an dessen Konservierung er nicht allein dachte, sondern dessen Mehrung er durch neue Aufgaben leidenschaftlich anstrebte. Den Mittelpunkt seines Interesses bildeten die gotischen Neubauten der Nikolaikirche und des Patriotischen Gebäudes. Bei Speckter war die Anlehnung an die Gotik mehr als blosse Stilspielerei. Denn solche Menschen können sich nicht mit dem aus dem Gemütlichkeitsbedürfnis entstandenen Komfort und schliesslich Kunstgewerbe begnügen. Und absoluter Kunst, also einem Stil in der Architektur begegnen wir erst wieder in der Gotik. Die Erfahrungen des Bankerottes darf man unserer neu eingerichteten Zeit nicht zu hoch anschlagen. In diesen Jahren vollendete er seine erste grössere graphische Arbeit, die Illustrierung des Hausbuches. In der artigsten Weise löste er seine Aufgabe. Die Wirkung der Arbeit war leider infolge mangelhafter Vorbereitung seitens des Verlegers nicht so, wie der Fleiss und die Erfindungsmühen Speckters verdient hätten. Nach einer kürzeren Studienreise in Hessen, die wohl die harmlos glücklichste Zeit für ihn war, nach einem Dienstjahr im Hamburger Regiment, fiel ihn eine tiefe Entmutigung an. In dem verödeten Atelier und Sterbezimmer seines Vaters stand er voll Zweifeln an seiner Bestimmung. Aufs neue belebt wurde er durch die Gesellschaft Piglheins, der sich gerade zu der Zeit in Hamburg aufhielt und ihn bewog, mit nach München zu gehen. Solche Kunststädte wie München bieten jungen Künstlern neben vieler Anregung fast ungreifbare Gefahren. Der Glanz und die Lebhaftigkeit des gesamten Erlebens verschleiert allzuleicht das Ungesunde der Ästhetik, die jede Kunst durch eine andere rechtfertigt und durch die Fülle stets gegenwärtiger unkontrollierbarer Reichtümer die Verarmung jeder einzelnen Kunst verdeckt. Speckters feiner Instinkt witterte diese Täuschung, und aus Zweifel an der Echtheit dieses Glanzes sehnte er sich nach Weimar, in die Stille. Aber nach vielem Schwanken entschloss er sich nach Italien zu gehen. Auch Paris kam in Frage. Was ihm diese Stadt genützt hätte, ist garnicht zu ermessen, wenn man bedenkt, dass es die Zeit der grossen Impressionisten war, als sein Freund Th. Herbst mit Liebermann und Uhde in Paris malten. Paris war es, dass ihre Malerphantasie reinigte und in dauernde starke Schwingung versetzte. Aus Italien schreibt Hans gleich seinem Onkel Erwin begeisterte Briefe, die von der intensiven geistigen Arbeit, zu der ihm die Romfahrt wurde, Kunde geben. Hunderte von Studien und Skizzen legen von seinem Fleiss, der gierig seinen Geschmack zu bilden und seine Kräfte zu steigern suchte, Zeugnis ab. 1878 kehrte er nach Hamburg zurück, dass er nun für längere Zeit nicht wieder verliess. Er diente jetzt der alten Hansastadt, die ihm aber für alle seine

OTTO SPECKTER, ALT-RAHLSTEDT PHOTOGR. BRUCKMANN

Hingebung wenig Dank wusste. Eine seiner Lieblingsideen war es, Hamburgische Kunstschätze zu erhalten, und falls sie dem Tagesleben entgegen stehen sollten, in einem grossartigen Museum für Hamburgische Geschichte zu sammeln. Selbstlos gab er seine Kraft her, ohne dass es ihm gelang, seine Mitbürger zu wirklichen Taten mitzureissen, an der Indolenz der Hamburger scheiterte sein Plan. Wieviel Schönes wäre erhalten geblieben, wenn nur etwas weniger die Achsel gezuckt worden wäre, wenn man in der Leidenschaft für die teuren Reste und neuen Keime alter Kultur nicht nur eine antiquierten und antiquarischen Sport, eine etwas unbequeme und unzeitgemässe Mahnung gesehen hätte. Jetzt bedauert man, wie immer zu spät, die einstige abwartende Bequemlichkeit. Dass selbst ein Hans Speckter dem Bürger unbequem war, müssen wir glauben, wenn wir es auch nicht verstehen. Aber unzeitgemäss waren seine Gedanken nicht. Auch seine Uhr war den Zeigern seiner geliebten vaterstädtischen Kirchen um mehr als Stunden voraus. Die Idee, Hamburgische Malerei zu sammeln und eine Hamburgische Kunstentwicklungsgeschichte in Beispielen zu zeigen, stammt von Hans Speckter. Es ist der Ordnungsgedanke unserer Kunsthalle, den der Direktor der Galerie, Professor A. Lichtwark aufgenommen und verwirklicht hat.

Die meisten seiner künstlerischen Arbeiten aus den letzten Hamburger Jahren tragen einen dekorativen Charakter. So entwarf er einen Karton zu einem Glasfenster, das graziös gegliedert einen wirklich geschmackvollen Schmuck darstellt. Ein anderes Werk ist der Vorhang im Hamburger Stadttheater, der in der Mitte in einem Kreise drei allegorische Figuren und als Randabschluss einen Kinderfries aufweist. Die Vielseitigkeit seiner Absichten illustriert ein Entwurf zu einem Brunnen. Noch jetzt ist der Plan nicht aufgegeben, ihn vielleicht auf dem Messberg aufzuführen. Der feine Kenner und Sammler japanischer Kunst, Professor Brinckmann, hat die Idee seines Freundes Speckter treu bewahrt und wünscht sehnlichst, diesen Plan verwirklichen zu können. Weiter entstanden damals Malereien für den Dammthorbahnhof. Die Kartons bewahrt die Familie als Abschluss ihres Vestibüls. Die Verteilung und Zeichnung der Figuren ist bei weisem Verzicht auf irgend eine verblüffende Wirkung anmutig und bewegt und die Farbe mit Zurückhaltung und Takt angewandt. Man muss es bedauern, dass diese Füllungen in der

Öffentlichkeit keine Verwendung gefunden haben. Seine letzte Arbeit beschäftigte sich mit einer allegorischen Figur der Frau Musika. Leider verhinderte ihn ein schweres Siechtum, diese Komposition zu vollenden. Nach zweijährigem trostlosen Krankenlager starb er, erst 44 Jahre alt, 1882.

Hans Speckter ist das mit zuviel Teilnahme begabte Kind unserer Zeit. Er vergisst zu häufig das eigene Leben und Leiden über das Anderer. Bei der Betrachtung seines Temperamentes kann man es für gut halten, dass er unsere neue Zeit nicht mehr erlebt hat, vielleicht hätte er den neuen halbwegs geschmackvollen Komfort nicht zu hoch angeschlagen, gegenüber dem völligen Ruin der alten Kultur, der damals schon rapide vor sich ging. Wie hätte auf ihn der Brand der Michaeliskirche gewirkt! Er wäre ihm zum Symbol geworden. —

Erwin, der Nazarener verkörpert die Sehnsucht nach klassischer Gestaltung der Fläche. Diese Sehnsucht verzichtet lieber auf alles Leben, als dass sie sich mit dionysischer Trieberfüllung begnügte. Solche Kunst trägt den Keim des Todes in sich. „Im Schwunge nur des Lebens, kannst Du das Leben korrigieren.“ Nur Ottos Art hat das lange Leben; sie reagiert wohl auf die Welt, aber sie hebt die Augen nicht über des schönen Tages Arbeit, die sie in Demut bewältigen kann, hinaus und braucht so auch nicht den Tod zu schauen, der der edlen Gier schwacher Kräfte fast immer droht.

OTTO SPECKTER. AUS „QUICKBORN“

PAUL GAUGUIN, INSULANER

N O A - N O A

VON

PAUL GAUGUIN*

Die Prinzessin trat in meine Kammer, wo ich leidend, nur mit einem Paréo** bekleidet, auf dem Bett lag. Wahrlich keine Art eine Frau von Rang zu empfangen.

Ja orana, (ich grüße dich) Gauguin, sagte sie. Du bist krank, ich komme, um nach dir zu sehen.

— Und du heißest?

— Vaïtüa.

Vaïtüa war eine wirkliche Prinzessin, wenn es solche überhaupt noch gibt, seitdem die Europäer alles auf ihr Niveau herabgedrückt haben. Freilich war sie als einfache Sterbliche mit nackten Füßen, eine duftende Blume hinterm Ohr, in schwarzem Kleide gekommen. Sie ging in Trauer um den König Pomare, dessen Nichte sie war. Ihr Vater, Tamatoa, hatte trotz der unvermeidlichen Berührung mit Offizieren und Beamten, trotz der Empfänge bei dem Admiral, niemals etwas anderes sein wollen, als ein königlicher Maorie, ein gigantischer Raufbold in Momenten des Zornes, und bei abendlichen Orgien ein berühmter Zecher. Er war gestorben. Vaïtüa, behauptete man, gliche ihm sehr.

* Diese Aufzeichnungen sind Teile des Tagebuches, in dem Gauguin über seinen mehrjährigen Aufenthalt auf Tahiti berichtet und das Luise Wolf ins Deutsche übersetzt hat. D. Red.

** Paréo-Gürtel, einziges Kleidungsstück der Eingeborenen.

Ein skeptisches Lächeln auf den Lippen, betrachtete ich diese gefallene Prinzessin mit der Dreistigkeit des eben auf der Insel gelandeten Europäers. Aber ich wollte höflich sein.

— Es ist sehr freundlich von dir, daß du gekommen bist, Vaïtüa. Wollen wir zusammen einen Absinth trinken?

Und mit dem Finger weise ich in eine Ecke der Kammer auf eine Flasche, die ich soeben gekauft hatte.

Ohne Unmut noch Freude zu zeigen, geht sie einfach hin und bückt sich, um die Flasche zu nehmen. Bei dieser Bewegung spannte ihr leichtes, durchsichtiges Kleid sich über den Lenden, — es waren Lenden eine Welt zu tragen! O, sicherlich war es eine Prinzessin! Ihre Vorfahren? Stolze, tapfere Riesen. Fest saß ihr stolzer, wilder Kopf auf den breiten Schultern. Zuerst sah ich nur ihre Menschenfresserkiefer, ihre zum Zerreißen bereiten Zähne, den lauernden Blick eines grausamen, listigen Tieres und fand sie trotz einer schönen edlen Stirn sehr häßlich.

Wenn ihr nur nicht einfiele sich auf mein Bett zu setzen! Ein so schwaches Gestell könnte uns beide ja nicht tragen. . . .

Aber gerade das tut sie.

Das Bett krachte, hielt es jedoch aus.

Beim Trinken wechseln wir einige Worte. Die Unterhaltung will aber nicht lebhaft werden. Sie ermattet schließlich und es herrscht Schweigen. Ich beobachte die Prinzessin insgeheim, sie sieht mich aus einem Augenwinkel verstohlen an, die Zeit geht hin und die Flasche leert sich. Vaïtüa trinkt tapfer. Sie dreht sich eine tahitische Zigarette und streckt sich auf dem Bett aus um zu rauchen. Ihre Füße streichen ganz mechanisch fortwährend über das Holz unten am Fußende, ihre Züge besänftigen sich, werden sichtlich weich, ihre Augen glänzen — und ein regelmäßiges Pfeifen entschlüpft ihren Lippen — mir war als hörte ich das Schnurren einer Katze, die auf blutige Genüsse sinnt.

Da ich veränderlich bin, fand ich sie jetzt sehr schön, und als sie mit bewegter Stimme sagte: „Du gefällst mir," überkam mich eine große Unruhe. Die Prinzessin war entschieden köstlich . . .

Ohne Zweifel, um mir zu gefallen, begann sie eine Fabel von La Fontaine, die Grille und die Ameise zu erzählen — eine Erinnerung aus der Zeit ihrer Kindheit bei den Schwestern, die sie unterrichtet hatten.

Die ganze Zigarette war in Brand.

— Weißt du, Gauguin, sagte die Prinzessin, und erhob sich, ich liebe deinen La Fontaine nicht.

— Wie? Unsern guten La Fontaine?

— Vielleicht ist er gut, aber seine Moral ist häßlich. Ameisen . . . . (ihr Mund drückte Abscheu aus). Ja, Grillen, die ah! Singen, singen, immer singen!

Und stolz, ohne mich anzusehen, mit leuchtenden, ins Weite blickenden Augen fügte sie hinzu:

— Wie herrlich war unser Reich, als noch nichts verkauft wurde! Das ganze Jahr hindurch wurde gesungen . . . . Singen, immer! Immer geben! . . . .

Und sie ging.

Ich legte mich wieder auf mein Kissen zurück, und lange klangen die Worte: Ja orana, Gauguin, schmeichelnd in mir nach.

❊

Mein Entschluß war bald gefaßt. Ich beschloß Papeete zu verlassen, mich von dem europäischen Mittelpunkt zu entfernen.

Ich fühlte, daß, wenn ich das Leben der Eingeborenen im Busch völlig mit ihnen teilte, ich allmählich das Vertrauen der Maorie gewinnen und — sie kennen lernen würde.

Und eines Morgens machte ich mich in einem Wagen auf, den ein Offizier mir liebenswürdig zur Verfügung gestellt hatte, um „meine Hütte" zu suchen.

Meine Vahina namens Titi begleitete mich. Halb englischer, halb tahitischer Abstammung sprach sie etwas französisch. Für diese Fahrt hatte sie ihr schönstes Kleid angelegt, die Tiaré hinterm Ohr, ihren oben mit Band, unten mit Strohblumen und einer Garnitur orangefarbener Muscheln geputzten Basthut aufgesetzt und das lange schwarze Haar aufgelöst über die Schultern hängen. Sie war stolz in einem Wagen zu fahren, stolz so elegant und die Vahina eines Mannes zu sein, den sie für einflußreich und vermögend hielt und war wirklich hübsch in ihrem Stolz, der nichts Lächerliches hatte, so sehr paßt die majestätische Miene zu dieser Rasse, die im Andenken an die weit zurückreichende Geschichte ihrer Herrschaft und eine unbestimmte Reihe großer Häuptlinge diesen herrlichen Stolz bewahrt. — Ich wußte zwar, daß ihre sehr berechnete Liebe in den Augen der Pariser nicht schwerer gewogen hätte, als die feile Gefälligkeit einer Dirne. Aber die Liebesglut einer maorischen Kurtisane ist etwas ganz anderes, als die Passivität einer Pariser Kokotte — ganz etwas anderes! Es ist ein Feuer in ihrem Blute, das Liebe, seine eigentliche Nahrung, erweckt, das Liebe atmet. Diese Augen und dieser Mund können nicht lügen, ob uneigennützig oder nicht, es spricht immer Liebe aus ihnen.

PAUL GAUGUIN, SELBSTBILDNIS

Der Weg durch die reiche und einförmige Landschaft war bald zurückgelegt. Zur Rechten immer das Meer, die Korallenriffe und Wasserfälle, die zuweilen wie Dampf zerstoben, wenn die Wellen in zu ungestüme Berührung mit den Felsen kamen. Zur Linken den Busch mit der Aussicht auf große Wälder.

Mittags hatten wir unsere fünfundvierzig Kilometer hinter uns und erreichten den Distrikt von Mataiëa.

Ich sah mich um und fand schließlich eine leidlich hübsche Hütte, die der Eigentümer mir zur Miete überließ. Er baute sich daneben eine neue, die er bewohnen wollte.

Am Abend des nächsten Tages, als wir nach Papeete zurückkehrten, fragte mich Titi, ob ich sie nicht mit mir nehmen wolle.

— Später, in einigen Tagen, wenn ich eingerichtet sein werde, sagte ich.

Titi hatte in Papeete einen furchtbaren Ruf, nachdem sie mehrere Liebhaber unter die Erde gebracht. Aber nicht das machte mich ihr abwendig. Sie hatte als halbe Weiße und trotz Spuren tiefer, origineller und echt maorischer Eigentümlichkeiten durch zahlreiche Beziehungen viel von ihren „Rassenmerkmalen" eingebüßt. Ich fühlte, daß sie mich nichts von Dem lehren konnte, was ich wissen wollte, und mir nichts von dem erlesenen Glück gewähren, das ich begehrte.

Außerdem sagte ich mir, daß ich auf dem Lande finden würde, was ich suchte und nur zu wählen brauchte.

Von einer Seite das Meer, an der anderen das Gebirge, zerklüftetes Gebirge, ein enormer Spalt, den ein an dem Felsen lehnender, hoher Mangobaum verdeckt.

Zwischen Berg und Meer steht meine Hütte vom Holze des Bourao. Daneben eine zweite, die ich nicht bewohne, die faré amu (Speisehütte).

❀

Stille! Ich lernte die Stille einer tahitischen Nacht kennen.

Ich vernahm nichts, als das Schlagen meines Herzens in der Stille.

Aber die Mondstrahlen fielen durch das in gleicher Entfernung von einander stehende Bambusrohr vor meiner Hütte bis auf mein Bett. Und dieser gleichmäßige Schein erweckte in mir die Vorstellung eines Musikinstrumentes, der Rohrpfeife der Alten, die den Maories bekannt ist und von ihnen Vivo genannt wird.

Mond und Bambusrohr zeichneten es übertrieben: als ein Instrument, das tagsüber schweigt, aber nachts, dank dem Monde, dem Träumer liebe Melodien ins Gedächtnis zurückruft. Ich schlief bei dieser Musik ein.

Zwischen dem Himmel und mir nichts als das hohe, leichte Dach von Pandanusblättern, in denen die Eidechsen nisten.

Ich bin weit fort von jenen Gefängnissen, den europäischen Häusern!

Eine maorische Hütte trennt den Menschen nicht vom Leben, von Raum und Unendlichkeit . . .

Indessen fühlte ich mich dort sehr einsam.

Die Bewohner der Gegend und ich beobachteten einander gegenseitig, und der Abstand zwischen uns blieb der gleiche.

Seit dem zweiten Tage waren meine Vorräte erschöpft. Was tun? Ich hatte geglaubt für Geld alles Notwendige zu finden. Ich hatte mich jedoch getäuscht. Sobald man die Stadt verlassen hat, muß man sich an die Natur halten um zu leben, und sie ist reich, sie ist freigebig und verweigert keinem einen Anteil an ihren Schätzen, die unerschöpflich an Bäumen, in den Bergen und im Meere aufgespeichert sind. Aber man muß verstehen auf die hohen Bäume zu klettern, die Berge zu besteigen und mit schwere Beute beladen zurückzukehren, man muß Fische fangen, tauchen, auf dem Meeresgrund die fest an den Steinen haftenden Muscheln losreißen können, — man muß wissen, muß können.

Ich, der Kulturmensch, stand in dieser Hinsicht weit hinter den Wilden zurück. Ich beneidete sie. Ich sah ihr glückliches, friedliches Leben um mich her, ohne größere Anstrengung als die täglichen Bedürfnisse es erforderten — ohne die geringste Sorge um Geld. Wem sollte man etwas verkaufen, wo die Erzeugnisse der Natur jedem zu Gebote stehen?

Da, als ich mit leerem Magen auf der Schwelle meiner Hütte saß und betrübt an meine Lage und die unvorhergesehenen, vielleicht unüberwindlichen Hindernisse dachte, die die Natur zwischen sich und den Kulturmenschen stellt — bemerkte ich einen Eingeborenen, der mir gestikulierend etwas zurief. Die sehr ausdrucksvollen Gebärden ersetzten die Worte und ich verstand, daß mein Nachbar mich zum Essen einlud. Mit einem Kopfschütteln lehnte ich ab. Dann ging ich beschämt, ich glaube ebenso sehr weil ich das Anerbieten zurückgewiesen, wie wenn ich es angenommen hätte, in meine Hütte zurück.

PAUL GAUGUIN, LANDSCHAFT

Nach einigen Minuten stellte ein kleines Mädchen, ohne etwas zu sagen, gekochtes Gemüse und sauber von frisch gepflückten grünen Blättern umhüllte Früchte vor meine Tür. Ich war hungrig. Und ebenfalls ohne ein Wort zu sagen, nahm ich es an.

Kurz darauf ging der Mann an meiner Hütte vorüber und fragte lächelnd, ohne stehen zu bleiben:

— Païa?

Ich erriet: Bist du zufrieden?

Das war der Beginn gegenseitiger Vertraulichkeit zwischen mir und den Wilden.

„Wilde!" dieses Wort kam mir unwillkürlich über die Lippen, als ich diese schwarzen Wesen mit den Kannibalen-Zähnen betrachtete. Doch bald erkannte ich ihre echte, ihre fremdartige Anmut . . Wie jenes braune Köpfchen mit den sanften niedergeschlagenen Augen, jenes Kind unter Büschen großer Blätter des Giromon mich eines Morgens ohne mein Wissen beobachtete und entfloh, als mein Blick dem seinen begegnete . . .

Wie sie mir, war ich ihnen ein Gegenstand der Beobachtung und eine Ursache des Staunens, einer dem alles neu war, der nichts kannte. Denn ich konnte weder ihre Sprache, noch ihre Gebräuche, selbst nicht die einfachsten notwendigen Handgriffe. — Wie jeder von ihnen für mich, war ich für jeden von ihnen ein Wilder.

Und wer von uns beiden hatte recht?

(FORTSETZUNG FOLGT)

BEI UNS AUF DEM LANDE

VON CARL LARSSON

Städter, sei artig gegen den Bauern! Diese Mahnung gilt auch den übrigen Bewohnern des Reiches, die sich nicht mit dem wichtigsten aller Erwerbszweige befassen.

Du magst Exzellenz sein oder „Arbeiter". Ohne die Früchte der Erde hätte deine Grossthuerei, hoher Herr, bald ein Ende, und deinem Aberglauben an deine Bedeutung, du Industriearbeiter, würde bald ein Dämpfer aufgesetzt sein, und ihr würdet euch Beide nach zweimal vierundzwanzig Stunden hübsch bei den Händen fassen und vor das Thor der Stadt hinaustrollen, euch schleunigst in einem Kohlfelde niederlassen und eifrig nagen, wie ein paar kleine weisse Kaninchen.

Also, heil, du Ackersmann! Und der Ackersmann, der schwedische, ist auch der rechte Lenker der Angelegenheiten des ganzen Landes. Hauptsächlich deshalb, weil er der Gesündeste ist. Daraus ergiebt sich nämlich mit Naturnotwendigkeit, dass er auch der Klügste ist.

„Mens sana in corpore sano!" Er ist nicht vom Irrlicht des Ehrgeizes in die Kreuz und Quer gelockt worden; er ist genötigt — er wäre es wenigstens — alles selbst zu machen, Schmied und Wagenbauer, Tischler und Zimmermann, Schuhmacher und Hufschmied, Müller und . . ja, noch dazu Kunstmaler zu sein!

In der Gemeinderatssitzung zeigt er sich als administratives Talent. In der Kapelle predigt er. Während der Weihnachtsmesse und am Himmelfahrtstage sitzt er jedoch in der Kirche und hört dem Probst zu, der von den Bösen und den Guten spricht; und unser Bauersmann weiss im Stillen

---

Larsson ist ein schwedischer Heimatskünstler, der auf dem Lande, irgendwo in Dalekarlien lebt. Nicht als Bauer, wie Leibl und Millet, und nicht, wie diese, ganz einer Kunstidee hingegeben; sondern als ein behaglicher Gutsbesitzer, der in seiner lauten Daseinsfreude wie die Gestalt aus einem Dickenschen Roman wirkt. Er hat sehr lustig mit der Schreibfeder und dem Zeichenstift über Freuden und Leiden des Land- und Gutsbesitzerlebens spintisiert. Und da er Schwede, ein „Franzose des Nordens" ist, wirkt er selbst als Heimatskünstler noch international genug, um die Mitteilung dieser Proben zu rechtfertigen. D. Red.

recht wohl, zu welcher Sorte er gehört. Die übrigen Leute in der Kirche gehören zur anderen, glaubt er, und das ist ein stärkender Glaube.

Na ja, und ausserdem ist er nicht sentimental. Denkt, was das wert ist in dieser Zeit der Neurose! Nein, er ist der Allergeeignetste, König, Minister und Volk zu leiten!

Wenn ausländische Feinde das Land bedrohen, so wird er es, wie immer, verteidigen. Mit seiner Nahrung und seinem Blut. Und dies ohne unnütze Nebengedanken, ohne Heldenmanieren, ohne eigentlichen Mut, aber auch ohne jede Furcht; nur weil es geschehen muss, um das Heim und sein Stückchen Rasenflecken zu schützen sollen unser Bauer und seine Söhne sterben für — das Land.

Was werden die Exzellenz und das Gewerkschaftsmitglied thun?

Sicherlich dasselbe.

Aber es ist gleichsam ein bisschen sicherer, dass es der Bauer thun wird.

Der Fischfang.

Es ist ausserordentlich unangenehm, an kalten regnerischen Frühlingsmorgen um 5 Uhr aus seinem guten Bett heraus zu klettern — alle Tage! — um zum Bullerholmswiek hinüber zu rudern, und das Netz zu heben. Das Wasser ist eisigkalt, ganz verteufelt kalt. Die armen Fische haben sich während der Nacht auf die unmöglichste Weise verwickelt, und jeder Einzelne braucht eine Ewigkeit, ehe man ihn losgezerrt hat. O, wie der Niednagel dabei weh thut!

Da kommt ein Windstoss und schnurrt das erbärmliche Boot mitten in andere Netze hinein, bewegt es direkt auf eine Reuse zu, und noch hackt ein feiner Bindfaden an dem Fisch und schneidet in seinen Körper ein, dass dem Armen der Rogen herausquillt!

Pfui, welche Tierquälerei für den Hecht und für mich! Nun habe ich mich an den scharfen Flossen des Barsches gestochen, und noch habe ich ein paar feine Maschen zu lösen, die an den Kiemen haken geblieben sind.

Jetzt kommt ein kalter Sturzregen. Ich bin dem Weinen nahe. Ihgittegittegitt!

Na, endlich! nun ist nur noch die Reuse übrig. Das waren zwei dicke Stichlinge, der erbärmlichste Fisch, den ich kenne, ohne jeden Geschmack und der reine Nähnadelbrief!

Wieder ein Windstoss, und das Boot, ich und die Reuse fliegen in die Bucht am Birkenwäldchen, unter Reisig und Gezweig . . . es ist hochgehende Frühjahrsflut, wisst Ihr.

Nun giebt es für mich nicht Leben und Tod mehr, meine Wildheit ist zum bleichen Wahnsinn geworden; mag alles zum Teufel gehen, ich lasse die Reuse im Gebüsch und die Netze im grössten Wirrwarr und in den merkwürdigsten Zickzackformationen zurück.

Ich rudere nach Hause und werde freundlichst von allen miauenden Katzen des Ortes begrüsst.

Aber beim Frühstück strahle ich wieder an-

gesichts der frisch gebratenen Fischchen; und mittags mache ich mich breit und prahle und renommiere angesichts des grossen Hechtkopfes vor mir auf dem Teller.

Ehrlich währt am längsten: ich muss bekennen, dass sich nachher Johann oder die Jungens um den Fischfang kümmern mussten. Aber während eines Frühjahrs that ich es selbst, und das ist eine Handlung, die ich der Aufmerksamkeit des Vaterlandes empfehlen möchte.

Grübeleien.

Wir sind in den letzten Tagen des Juni. Die Sonne hat seit langer Zeit, ja lange vor dem Hochsommer, Tag und Nacht gebrannt. — Kriegen wir nicht bald Regen? Das muss man wirklich ein entsetzlich schönes Wetter nennen.

Aber wenn es nur erst regnete!

Das Feld dampft, und . . . nein, seht, welch ungewöhnlicher Anblick am Horizont: weisse dicke Wolken! Aber ach, es zeigt sich später, dass es nur der Rauch eines Waldbrandes in Finsgärdet war. Pontus kam abends nach Hause, bleich und krank, er war dort gewesen und hatte das Feuer begrenzen helfen. Armer Junge er war den ganzen Tag ohne Essen und Trinken draussen gewesen . . . . Wann giebt es Regen!

Es ist doch gut, einmal im Jahre richtig durchglüht zu werden. Man hat allen Grund, einen Haufen Wärme zu magazinieren im Gedanken an die lange kalte Nacht, die wir Winter nennen. Nein ich beklage mich nicht über die Ware. Ich umarme dich, heisser Sommer, bis die Glut durch die Poren ausströmt. Dann ein Bad. Jetzt ruft die Glocke zur Grütze, und wir versammeln uns unter der grossen Birke an dem langen Esstisch.

Ich bitte, noch ein Ausrufungszeichen hinzusetzen zu dürfen: !

❋

Ich bin unten im Garten gewesen und habe mir ein Jelängerjelieber und eine brennend gelbe Lilie gepflückt. Sie sollen das Motiv eines stilisierten Ornamentes werden, das ich an die Decke unserer kleinen einfachen Kirche malen will, die nun zur Bischofsvisitation fein herausgeputzt wird. Während ich in der Arbeit steckte, fand unser lieber Probst, dass ich recht gut einen Johannes den Täufer dorthin malen könnte. Das will ich gern thun — besonders für den Probst, aber auch um des Vorwurfes selbst willen — denn Johannes der Täufer ist wirklich ein stärkender Typus, dieser uneigennützige prinzipientreue Bahnbrecher für Den, „dem er nicht würdig war, die Schuhriemen zu lösen“. Ein Bauernheiliger! Er trug einen Gurt aus Kameelhaar und lebte von Honig.

Ihn will ich malen! In unserer Zeit der Glückssucher kann sein Bild vielleicht Den und Jenen zur Besinnung bringen. Doch wohl kaum die Nachkommen des „Otterngezüchtes“.

Der Dunghaufen.

Die Schatzkammer des Landwirtes! Städter, ich wende mich wiederum warnend an dich: Nenne dies nicht „. . . .“! Ich will dich darüber aufklären, dass dies reines Kali, Phosphorsäure, Kalk und Stickstoff ist.

Ich glaube also, es ist eigentlich dasselbe, was du bist.

Sicher ist, dass wir unseren Dunghaufen sehr behutsam behandeln, und doch nicht behutsam genug. Sonne und Wind sind zwei Dungdiebe, und um sie abzusperren ist Elfström jetzt im Begriff, ein Brett, ein hohes, auch vor diese Seite anzubringen. Der Regen ist ebenfalls ein Dungzerstörer, und deshalb pflegt man den Schatz mit einem Dach zu versehen. Dies brauchen wir nicht, die wir eine Menge des kostbaren Aufsaugers, der Torfstreu besitzen. Sie breiten wir wie eine Decke über die ganze Herrlichkeit; das schützt gegen die warmen Küsse der Sonne und die verdrossenen Thränen des Regens.

Nun mag der Dung in seinem Asphaltbett brennen, soviel er will. Und damit ihm kein Unglück widerfährt, haben wir eine Jauchegrube gemauert . . .

„Gott liebt die Ordnung", sagt ein deutsches Sprichwort.

*

Bauer, sorge erst für deinen Dunghaufen, dann für deine Seele!

Mit ihm hat es grössere Eile, und er ist nützlicher für das Land.

Aber vernachlässige auch deine Seele nicht, wie es so Viele thun, bis du auf dem letzten Loch pfeifest.

Siehst du, auch in dir soll es ein Weilchen brennen — bis du hinausgefahren wirst!

Schlachtfest.

Das ist eine scheussliche Geschichte. Aber sie durfte doch, fand ich, nicht ausgelassen werden. Widerwärtig und grausam!

Aber: hat unser Schwein auch nur kurz gelebt, so hat es doch gut und sorglos gelebt. Nirgends im ganzen Dorfe haben es die Schweine so gut wie bei mir. Sie sind ja menschlich! Dicke Verwandtschaft am Ende? Die ist am schlimmsten, d. h. die Linie, der wir angehören!

Namenlos und ohne Lebensgeschichte, mit Vorfahren, aber ohne Nachkommen, starb dieses Exemplar einen Heldentod, da es mit der Schlachtmaske erschossen wurde.

Es darf nicht klagen.

Und es bekam einen guten Nachruf am Weihnachtsabend!

CHRONIK

OKTOBERAUSSTELLUNGEN.

Die ersten Ausstellungen dieser Saison haben uns Arbeiten zweier französischer Maler gebracht, die für ein grösseres Ganzes dastehen. Géricault und Cézanne bezeichnen mit ihrer Produktion zwei Punkte, zwischen denen sich die ganze neuere französische Kunst in einem majestätischen Bogen dahinwölbt; zwischen ihnen liegt die Arbeit dreier unsterblicher Generationen, die leidenschaftlich gearbeitet, gelitten und triumphiert haben. Der Allgemeinheit noch unbekannte Bilder Géricaults, aus den Sammlungen Ackermann und Chéramy, sind bei Gurlitt ausgestellt, in Deutschland ebenfalls unbekannte Zeichnungen Cézannes waren es bei Paul Cassirer.

Géricault unterwirft den Betrachter sofort seiner kühnen Leidenschaftlichkeit. Er war ein Wunderkind, eine jener phänomenischen Begabungen, die in jedem Jahrhundert den Meistern gesellt scheinen, als hätte die Natur das Vollendete nicht in einem einzigen Strahl hervorbringen können. Wie Giorgione sich zu Tizian, Bonnington sich zu Constable, Vermeer sich zu Rembrandt verhält, so ungefähr steht Géricault zu Delacroix. Ungefähr! Kaum dreiunddreissigjährig ist er gestorben, als hätte die Fülle der Begabung, die Leidenschaft des Willens das Gefäss zerbrochen. Ein Dämon scheint in diesem Menschen gewesen zu sein und dem Neunzehnjährigen schon die Hand geführt zu haben; sonst wäre die sichere Meisterschaft des Selbstporträts unerklärlich — dieses herrlichen Bildnisses, worauf der noch knabenhafte Genius mit einem edlen Schicksalskopf, mit breiter und hoher Stirn, schmaler, kühner Nase und wundervoll fest und üppig geformtem Mund vor uns hintritt, das in äusserlicher Weise an das Bild des jungen Grafen Einsiedel von Rayski erinnert und innerlich an die Selbstbildnisse Delacroix' und Feuerbachs. Ohne jede Pose blickt ein heroischer Mensch aus dem Rahmen; ein schwermütig Kühner aus des ersten Napoleon lauter Heldenzeit, die vom Odem dramatischer Grossartigkeit und von schicksalsschwerer Soldaten- und Kriegsromantik durchweht war. Diesem Künstler floss das Heroische natürlich und leicht ins Werkzeug, es ruhte nicht, intellektuell erfroren, im Gehirn. Eine kleistische Sturmnatur muss Géricault gewesen sein, ein byronsches Temperament; als Romantiker klassisch, und als Klassiker romantisch. Seine Malerei, die sich zu der getürmten Pracht des „Medusenflosses" michelangelesk erheben konnte, war zugleich rembrandtisch tiefer Mystik fähig. Eine ganze kommende Zeit spiegelt sich in dem kaum fünfzehnjährigen Wirken. Wie Manet an Valesquez denken macht, so erinnern Bilder wie die bei Gurlitt ausgestellten beiden „Narren" — Bilder aus einer Suite,

die für einen Freund, einen Irrenarzt gemalt wurden — oder der Negerkopf an Ribera und Zurbaran; doch zugleich bringen sie Einem den Namen Courbet auf die Lippen. Die abgeschnittenen Häupter, oder der Kopf eines Schimmels lassen an Delacroix denken; neben Studien, die noch auf Ingres und Poud'hon zurückweisen und ornamentale Stillinien suchen, fällt der Blick auf ein Werk wie „la folle", worin das ganze psychologische Streben der Folgezeit mit genialem Gelingen vorweggenommen worden ist, worin der Jüngling neben Franz Hals tritt, Daumier besiegt, bevor dieser recht zu malen begonnen und den malerischen Eindruck in einer Weise dramatisch macht, wie es bis heute kaum wieder gelungen ist. Man denkt zugleich an Namen wie David und Poussin, wie Rubens und Marées, sieht einen Bildhauer, Zeichner und Monumentalisten, und auch einen Maler, bei dem die abgeschilderte Natur wie von einer feinen Haut des Lebens überzogen erscheint; man lernt einen Landschafter kennen, einen Pferdemaler, einen Porträtisten und einen heroischen Kompositeur: alle Kräfte einer reich sich entfaltenden Zeit künden sich in diesem mächtig erregten Willen an. Die Selbstverständlichkeit dieses heroischen Universalismus, das Sturmeswehen dieser Energie sind heute, wo es fast nur Theaterstürme in der Kunst giebt, kaum noch vorstellbar.

Und doch ist etwas Sprödes in Géricault, etwas von vornherein Fragmentarisches. Wie ein mächtiger Torso, über den der Schöpfer weggestorben ist, liegt sein Werk an der Pforte des Jahrhunderts. Es ist unmöglich sich zu denken, wie dieses Fragment hätte vollendet und in der Vollendung gesteigert werden können. Vor Géricaults bisher bekanntem Lebenswerk denkt man an Goethes tiefes Wort: „Man stirbt nur, wenn man will". Man giebt darum Meier-Graefe recht, der sein Vorwort, das er dem Katalog bei Gurlitt geschrieben hat, so schliesst: „Kam das Ende zu früh für seine Kunst? Trotz der ungeheuren Kraft, die, scheint es, abbrach, ohne das vollkommen adäquate Feld der Thätigkeit gefunden zu haben, bleibt die Frage offen. Fast könnte man meinen, dass zu dem Bilde seines Schaffens die meteorartige Existenz des Menschen gehört."

Wenn Géricault wie ein junger Riese von unten heraufstürmt, so blickt Cézanne von oben herab, von einem Gipfel, zu dem die Arbeit dreier Geschlechter ihm Stufen geschlagen hat. Wollte man ihn als Individualität mit Géricault vergleichen, so müsste man das Unfertige und Problematische bei ihm, dem Schweigsamen, Zurückgezogenen aus der Bürgerzeit der dritten Republik suchen und das Spiel freier Grazie bei dem feurigen, herrlich begnadeten Jüngling, der das erste Kaiserreich erlebte. Aber es geht nicht an, Resultate der Kunst nur aus individueller Eigenart zu erklären; zur Hälfte wenigstens ist jedes Talent ein Instrument der Tradition und um so mehr, je reicher die Tradition ihn macht. Cézanne ist nicht nur der fast philisterhaft bürgerlich anmutende Südfranzose, der Bankbeamter gewesen war, bevor er zur Kunst kam; er ist auch ein Produkt der Entwickelung ohne es selbst zu wissen. Was er als seinen persönlichen, ganz eigenartigen Trieb empfinden mochte, ist zum guten Teil das Resultat einer Anstrengung, die durch das ganze Jahrhundert geht und die in ihm schon Züge femininer Überreife anzunehmen beginnt. Als Mensch mag Géricault ein klarer Wille und Cézanne mehr Instinktmensch, mehr ein Primitiver, jener mag genialisch aus Talentfülle, und dieser, nach einem Wort Liebermanns, ein Genie ohne Talent gewesen sein: de facto ist in den Werken Cézannes eine Reife und darum auch eine Leichtigkeit, die ein Künstler zur Zeit Géricaults unter keinen Umständen hätte erwerben können. Keiner Gestalt gleicht Cézanne in seinem allgemeinen Wesen vielleicht weniger als der vornehm schlanken Figur eines Watteau; die blosse Gegenüberstellung erregt Lächeln. Und doch sind in seinen Zeichnungen, die der Salon Cassirer ausgestellt hat, entschieden watteauhafte Züge. Das Weiche, zärtlich Lyrische des Provenzalen, den man sich durchaus falsch als einen revolutionssüchtigen Berserker vorstellt, kommt in diesen aquarellierten Landschaftszeichnungen zum Ausdruck. Schon in Manet ist ein gewisser, unbeschreiblich saftvoll zärtlicher Feminismus, wie ihn die Malerei nur in Reifestadien zeigt; vor diesen Zeichnungen Cézannes aber könnte man schon von einer Süsse reden, wenn die Qualität der Arbeiten solch entwertendes Wort gestattete.

Dieselben vier oder fünf Farben kehren überall in diesen Aquarellen wieder. Also Palettenkolorismus. Als Zeichner ist Cézanne noch mehr Systematiker als Maler. Aber das gerade giebt seiner Graphik — die so recht eine Kunst für lebendige Schematisierung ist —, den Schein der inneren Notwendigkeit. Er braucht nicht täuschende Naturfarben, sondern nur ein paar getönte Valeurs, um das Leben im Raum darstellen zu können. Wo ihm dieses gelingt, da geben die wenigen spröden Porzellantöne in Verbindung mit dem Weiss des Papiers, immer eine höhere Naturwahrheit; freilich, wo die Kraft der Anschauung unterliegt, da herrscht dann auch gleich das tote System. Erstaunlich ist Cézannes Fähigkeit, mit einem Nichts an Mitteln ein lebendiges Ganzes zu geben, die psychologisch tief grabende Impression mit frauenhafter Grazie ornamental zu erklären, aus Schlagschatten allein Raumbilder aufzubauen, mit dem Weiss des Papiers zu malen, so dass es alles ist, was der Zeichner will: Himmel, Wasser, Licht, Luft oder Sonne — vor allem Sonne! — das Einfache oder das Vielfache, und an Prägnanz des Ausdruckes ein vollkommener Japaner zu sein, ohne einen Augenblick aus den Grenzen der nationalen französischen Kunst herauszutreten. Was Rodins kostbare Zeichnungen für den menschlichen Körper sind, das ist die zart gehauchte Aquarellgraphik Cézannes für die Landschaft. Hinter den seidenweich hingetuschten Landschaftsmotiven breitet sich eine Welt der Romantik aus;

die im Weiss des Papiers schwebenden und schwimmenden Gegenstände erscheinen rein symbolisch, von aller materiellen Schwere befreit, und dann doch auch mit einer Wirklichkeit, dass in dem Einen alles Ähnliche zu sein scheint. Das Auge verweilt einen Augenblick auf einem unerklärlichen Teppich von Strichen und Tönen; gleich stellt sich dann der Raum her, die Verhältnisse ordnen sich und aus dem scheinbaren Wirrwarr bricht Rhythmus und Harmonie hervor.

Wie tief empfindet man doch vor den Arbeiten Géricaults und Cézannes, vor den Werken aller grossen Franzosen – bei Casper war zu gleicher Zeit eine Ausstellung, mit Werken von Diaz, Daubigny, Daumier, Manet, Millet, Renoir und Th. Rousseau, wo man's ein wenig erproben konnte – den Segen, die Kraft und Mächtigkeit einer Tradition, mittels der ein ganzes Volk über sich selbst herrscht! – „Aber abseits, wer ist's? Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad." Munch ist sicherlich vom Stamme der geborenen Maler, von der Art Cézannes. Doch wieder beweisen es seine bei Cassirer ausgestellten Arbeiten, dass ihm die Entwickelung fast unmöglich wird, weil die Kunst seines Landes keine Vergangenheit und darum auch keine rechte Gegenwart hat. Hoffnung wäre vielleicht, wenn man diesem armen Reichen, der in der Fülle hungern muss, Wände gäbe, irgendwo hoch oben in Kuppeln, dreissig Fuss vom Fussboden. Die Gesellschaft der Kunstfreunde in Jena hat eben jetzt mit rühmlichem Eifer durchgesetzt, dass Hodler und Ludwig von Hofmann Wandgemälde im Universitätsgebäude ausführen. Ist nicht eine Wand, eine recht hohe, auch für Munch noch übrig?

Mit Sympathie auch sieht man immer die Künstler, die nicht zu den primären Begabungen gehören, die aber die historische Entwickelungsidee der Kunst als eine sittliche Notwendigkeit begriffen haben und sich ihr treu und charaktervoll hingeben. Ein solches verlässliches und kultiviertes Talent lernte man bei Amsler und Ruthardt in dem an Whistler und Rembrandt erzogenen Radierer Zilcken kennen; man begegnete in Hagemeister bei Gurlitt schönen Proben eines leidenschaftlichen Landschafters und begrüsste in der Ausstellung bei Paul Cassirer, wie in jedem Jahr, Curt Herrmann, dem es der Pointillismus angethan hat. Er wird mit jedem Jahre wieder lebendiger. In seinen Stillleben – übrigens war auch eine gute Winterlandschaft da – sind brauchbare dekorative Werte enthalten. Ein Bild wie die „Weintrauben" ist ein ausgezeichneter Zimmerschmuck. In Herrmanns Stilleben wird nicht einmal versucht, was in denen Cézannes – in den Ölbildern! – mit der Gewalt des Dramatischen auftritt. Er giebt nur sinnlich gefühlte Oberfläche und subtile Geschmackskultur. Innerhalb dieser Grenzen aber künden die Arbeiten Herrmanns nun eine gewisse Reife an.

Maler wie diese erweisen sich als Künstler mit ethischem Verantwortlichkeitsgefühl; sie geben sich, mehr oder weniger fanatisch und selbstlos, einer Entwickelungsidee hin. Ihnen gegenüber steht die – ach, so grosse! – Gruppe der Fahnenflüchtigen, die das Rechte ahnen, ja, es wohl gar kennen, für äussere Dinge, für Ruhm, Ehre und Geld das Ideal aber verraten, indem sie es modisch frisieren. Auf diesem Wege werden sie zu Berühmtheiten ihrer Zeit. Auch von diesen zeigten die Oktoberausstellungen ein paar Musterbeispiele.

Die prachtvolle Mannesgestalt des im vorigen Jahr gestorbenen Thaulow gehört leider zu ihnen. Jetzt, wo bei Schulte viele seiner Bilder versammelt waren, spürte man erst, wie sehr der reckenhafte Nordländer im Ethischen einen Knacks hatte. Er war ein Schüler der Impressionisten mit eigennützigen Zielen; er machte eine neue Mode aus der neuen Wahrheit, versüsslichte sie wie ein Engländer und verflachte sie wie ein Düsseldorfer. Seine Malerei war oft gar nicht so weit von der inneren Wahrheit entfernt; aber einen Zoll vorbei oder ein paar Meter, das kommt auf eines hinaus. Thaulow giebt eine nach Kunsthändlerrezepten bestellte Kost statt gefühlter Anschauungen.

Auch von Troubetzkoi hielt man etwas, als seine Werke nur vereinzelt zu uns kamen; und auch ihn richtet sein Gesamtwerk. Der Bildhauer als Weltmann: das ist unerträglich, wo man den Maler in dieser Form noch gelten lässt. Bei solcher Tendenz ist es nur erklärlich, dass Troubetzkoi in einem unmalerischen Material wie ein Maler empfand. Eine angenehme natürliche Begabung, eine leichte Hand und das, was man in der Gesellschaft Geschmack nennt, zeichnen ihn aus; aber Spuren von ernster Berufsauffassung und eine Kunstidee sind nirgend wahrnehmbar. Er macht Jagdgruppen, so schlimm wie die am Grossen Stern, Dantedenkmale, im „Jugendstil" und Rodinstatuetten um der Hose des Genies willen. Sein Ehrgeiz ist erfüllt, wenn der Besteller ausruft: wie ähnlich!, wenn die Gesellschaft sagt: wie elegant und vornehm!, wenn der Reporter diesen Kammerdienergeschmack für genial erklärt und jede Berühmtheit sich dieser international gut eingeführten Geschicklichkeit ausliefert. Schade um so viel Fähigkeiten!

Eine falsche Münze, die bei uns für vollwichtig genommen wird, ist auch die Malerei Cottets, von dem eine Ausstellung im Künstlerhause zu sehen war. Es ist charakteristisch, dass sie gerade dort eine Stätte gefunden hat. Cottet gehört zu der Gruppe von Franzosen (Blanche, Latoucbe u. s. w,), die den Deutschen zu Lieblingen geworden sind, weil in ihren Bildern „germanische" Elemente gefunden werden. Mit germanisch wird leider aber bezeichnet, was unzulänglich genannt werden müsste. Cottet scheint den Deutschen ehrlich, weil er bei aller beweglichen Bauernschlauheit schwerfällig auftritt; er ist wie einer jener ruhigen Schauspieler, die alles können, nichts eigentlich verderben und doch nichts gut machen. Ein Mensch ohne Persönlichkeit, ein Geist ohne Seele, ein Künstler ohne Schatten. Zuweilen gelingt ihm etwas, wenn er nur an

ein einziges Vorbild denken konnte. Aber er kann nicht bei der Stange bleiben; der Saal, wo seine Werke hingen, sah aus, als hätten mehrere Künstler dort ausgestellt. Kein Gesamtstil, kein Wille, kein ideeller Charakter; das nennt man bei uns dann Solidität.

Ein flüchtiges Bedauern wurde in einem Nebenraum erweckt, bei der Betrachtung von Bildern des vor fünf Jahren gestorbenen Faber du Faur. Auch zu ihm ist eines Tages die Idee der lebendigen Kunst gekommen, – wahrscheinlich in Paris im Anschauen auch von Bildern Géricaults, – und hat seinen Pinsel temperamentvolle Skizzen hinschreiben lassen. Aber dann kamen die Aufträge für Panoramen, die wohlfeile Anerkennung – und damit das behagliche Nichts.

Wie zu Gussow der laute Ruhm kam, als er das lebendige Ahnen seiner starken Malernatur prostituierte. Diese Wochen standen im Zeichen einer von der Akademie der Künste gerüsteten Gedächtnisausstellung des jüngst Gestorbenen, der einst eine Modegrösse war; im Zeichen auch einer Ausstellung, worin Mathilde Rabl die Schüler Gussows versammelt hatte. Von der gewandten Vielseitigkeit des Lehrers erzählen schon die Namen der Schüler: Döpler, Dammeier, Klinger, Kubierschky, Hans Hermann, Henseler u. s. w. Jedem hat er was zu geben verstanden; alle aber, ausser Klinger, scheinen von ihm auch jenes sich Bescheiden geerbt zu haben, das die echte Kunst tödet. Was hätte nicht aus Kubierschky in Paris, bei strenger Selbstzucht werden können! Was nicht aus Hans Hermann und Henseler! Was vor allem hätte Gussow aus seinen nicht gewöhnlichen Gaben machen können, wenn er dem Sein der Kunst und nicht dem zeitlichen Schein gedient hätte! Liebermann – der Mitschüler Gussows bei Pauwels in Weimar – hatte nicht mehr angeborenes Talent. Aber er war ein ethischer Wille und eine Intelligenz. In den Sälen am Pariser Platz flirrt es von seidig gleissenden Konrad Kiesel-Tönen, trotzdem man das Studium Holbeins und Velasquez' spürt. Trotzdem man die Kenntnis der französischen Kunst merkt und manche Fertigkeit ehrlich bewundern muss, ist das Gesamtergebnis beschämend, weil es im höheren Sinne unmoralisch ist. Fragerolles, wie er leibt und lebt, im Milieu des neuen Reichsillusionismus. Ein Barnay der Malerei. Der Mann mit der „Naturwahrheit“ und mit dem berüchtigten „Schmelz“. Viel gelernt, fleissig gearbeitet, scharf gesehen, die alten Meister klug resumiert, etwas Originalität, eine Spur Böcklinphantastik und Brachtromantik, viel philiströse Anständigkeit und sentimentale Geleckheit und ein wenig Geilheit als Würze. Wieder Einer, den die Zeit, der Mangel einer grossen Tradition verdorben hat, der den tieferen Sinn seiner Epoche nicht zu erraten verstand, weil dieser ihm von grossen Vorgängern nicht gedeutet wurde und der darum das Geheimnis der Tiefe an der Oberfläche suchte.

❊

OLAF GULBRANSSON, KARIKATUR

August Endell hatte in seinem Atelier Arbeiten seiner Schüler und Schülerinnen ausgestellt. Wie alle modernen Architektonen ist auch er eine Pädagogennatur. Denn ein geborener Lehrer ist Der, der sich über die Dinge klar wird, indem er sie vorzutragen sich anschickt, der mit seinen Schülern um Erkenntnisse ringt. Endell geht auf den Kern der Sache und setzt lebendig fort, was Meurer allzu phantasielos begonnen hat. Schade, dass diesem starken Kunstdenker kein genügender Wirkungskreis gegeben wird! Um zeigen zu können, was er unter Formlehre versteht, brauchte er einen weiteren Wirkungskreis, brauchte Männer und Fachleute als Schüler und nicht Damen, die seine Lehre wohl hinnehmen, aber nicht befruchtend weitergeben können. Ich war der Meinung, das Berliner Kunstgewerbemuseum suche neue Lehrer. Merkwürdig, wie selten doch Menschen und Dinge, die sich suchen, zusammenkommen!

❊

Schlimmeres als die Thaten armer Wirrgeister, die ihre eitle Verzweiflung neuerdings in den Museen an Kunstwerken auslassen, meldeten die Zeitungen neulich aus Paris. Danach sollen im Louvre in berühmten Bildern kleine Löcher entdeckt worden sein, die sich Kopisten zur bequemen Kontrolle gebohrt haben. Es wurde sogar die Olympia Manets genannt. Die Meldung klingt glaublich. Denn das in allen europäischen Museen heimische Volk der Kopisten ist in seinem dilettantisch blinden Produktionseifer jedes heimlichen Vandalismus fähig, wenn seine Nachahmungskünste dadurch gefördert

werden. Dass sie nicht im tiefsten Herzen achten und ehren, was sie so eifrig kopieren, lehrt meistens ein Blick auf ihre Machwerke. Es ist also nicht genug damit, dass die viel zu liberal zugelassenen Kopisten uns den ruhigen Genuss gerade der herrlichsten Meisterwerke immer unmöglich machen, mit ihren Staffeleien, Gerüsten und aufgeregten Gebärden, dass sie den Betrachter irritieren, wenn sie ihm, statt des einen, zwei Bilder zugleich vors Auge rücken. Die Museumsverwaltungen sollten ernstlicher die Legitimation prüfen, nur Die zulassen, denen das Kopieren ernstes Kunststudium ist und zwei Drittel der geschäftigen Müssiggänger beiderlei Geschlechts zum Tempel hinausjagen.

❁

Bei Rudolph Lepke findet Ende Oktober eine Versteigerung von Kunstgegenständen des Schlosses Loebichau statt. Da die Formen der Epoche, woraus die Gegenstände stammen (1790—1820) der letzten Mode entsprechen, wird diese Versteigerung den Sammlern und Liebhabern sehr willkommen sein. — Bei Amsler und Ruthardt wird am 29. und 30. Oktober eine Sammlung graphischer Blätter des Hamburger Dr. Joh. Mohrmann versteigert. Es sind darin bemerkenswerte Blätter von Greiner, Herkomer, Klinger, Menzel, Stauffer-Bern u. s. w. enthalten. K. S.

❁

DER HERBSTSALON IN PARIS 1907.

Viele Dutzend Male haben wir es in der Kunstgeschichte erlebt, dass führende Meister, Wegebahner, die die Kunstentwickelung in eine neue Richtung lenken, Zeit ihres Lebens mit Hohn und Spott, mit Unglimpf jeder Art beworfen wurden. Doch wir haben heute mehr Erfahrung als die Ahnen dadurch, dass wir in unserer Zeit grosse Persönlichkeiten werden sehen, die sehr absonderliche Wege einschlugen; wir sind klug genug geworden um zu wissen, dass, wenn in unserer Mitte jetzt ein Grosser aufsteht, er vermutlich wiederum uns etwas ganz Neues lehren und offenbaren wird. Diese Zeitstimmung suchen einige der jüngsten Franzosen klug zu nützen; Czobel, Devain, Dufy, Marinet, Metzinger, Pellrot sind ein paar Namen. Sie scheinen zu glauben, wir knixen vor Jedem, der sich originell gebärdet. Es scheint, diese Künstler, die den Neoimpressionismus brutal übertreiben und karikieren, Gauguin, van Gogh und Cézanne geistlos vergröbern, suchen bewusst Widerstand und Hohn zu wecken in der Berechnung, dass sie in der Wertschätzung an der Schwelle des Greisenalters dort stehen, wo heute Cézanne steht. Sie vergessen, dass Cézanne nicht nur originell war, sondern auch eine Natur war (um nicht zu sagen eine göttliche Seele hatte); die Bilder dieser Künstler bestärken solche Eindrücke, je öfter man sie mit der herrlichen Gedächtnisausstellung vergleicht, die Paul Cézanne geweiht ist.

Das Bedeutendste, was der Herbstsalon bietet, sind die retrospektiven Abteilungen. Die belgische Abteilung, die 250 Nummern umfasst, giebt eine Übersicht der belgischen Kunst in den letzten fünfzig Jahren, die zu neuen Erwägungen keinen Anlass bietet. Die 200 Radierungen von Sir Francis Seymour Haden überragen den guten Durchschnitt nicht. Aber die Gedächtnisausstellung für Jean Baptiste Carpeaux (29 Skulpturen, 4 Medaillons, 5 Projekte, 12 Skizzen, 30 Bilder und 65 Handzeichnungen) ist von hohem Interesse, lässt die historische Stellung Carpeaux', seine Beziehungen zu Barye und Rude rückwärts und zu Rodin vorwärts deutlich werden. Bedeutend ist auch die Gedächtnisausstellung der Berthe Morisot (65 Bilder, 25 Pastelle und Aquarelle, 90 Handzeichnungen); sie zeigt, wie diese hochbegabte Frau Manets Stil mit frauenhafter Weichheit und Grazie durchtränkte und so eine wirklich weibliche Malerei im besten Sinne des Wortes schuf. Unbeträchtlicher sind die fünfzehn Bilder der Eva Gonzalès. Das, was den Herbstsalon zu einem grossen Ereignis macht, ist die Gedächtnisausstellung für Paul Cézanne. Gegen achtzig Bilder des Meisters sind ausgestellt, die seine Entwickelung deutlich werden lassen. Man erkennt, wie über dem ganzen Lebenswerk des Meisters Delacroix' Geist schwebt, wie Cézanne sich mit Courbet und Daumier, mit Monet und Pissarro auseinandersetzte. Aus allen Entwickelungsstadien sind Bilder da; die Maler, die an Courbet anklingen, einige Landschaften, die an Monet und Pissarro denken lassen, dann eine stattliche Reihe der herrlichen Stilleben, in denen er Chardin erreicht und fortsetzt, und weiter viele Bilder seiner Reifezeit. Eine Variation der Spieler, das Porträt Geffroys, zwei Selbstbildnisse, das Bildnis seiner Frau und die Badenden, an denen er so lange gearbeitet hat. Wer noch zweifelte: diese Ausstellung überzeugt, reisst die Zögernden mit. Jeder, dessen Sinne hell und lebendig sind, wird angesichts dieses klug zusammengestellten Lebenswerkes erkennen, dass Paul Cézanne einer jener grossen, gottbegnadeten Meister war, wie sie nur selten unter den Menschen aufstehen. Diese Ausstellung ist ein wunderreiches Erlebnis.

Otto Grautoff

SECHSTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. OKTOBER. AUSGABE AM SIEBENTEN NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Kunst u. Künstler VI.

Gravure u. Druck Carl Sabo Berlin

DEGAS.

Ballet.

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

FÄLSCHUNGEN ALTER GEMÄLDE UND BILDWERKE

VON

WILHELM BODE

Die Menge moderner Nachahmungen von kunstgewerblichen Gegenständen aller Art, welche seit Jahren den Markt überschwemmen, haben in dem internationalen wissenschaftlichen Verein, der kurzweg mit dem wenig schmeichelhaften Namen der Fälscherverein bezeichnet zu werden pflegt, ein Organ zur Abwehr und zum Schutz der öffentlichen Sammlungen vor solchen Fälschungen hervorgerufen. Dieser Verein tritt leider fast gar nicht an die Öffentlichkeit, da unsere Gesetze dem Fälscher goldene Brücken bauen und die Richter das Urteil über Kunstwerke, über echt und falsch für individuell und unsicher zu halten pflegen. Auch hat der Verein die hohe Kunst, wenn nicht gerade ausgeschlossen doch so gut wie unberücksichtigt gelassen. Wenn man daraus den Schluss ziehen würde, dass die Malerei oder Plastik noch vor Fälschern bewahrt, dass es zu schwierig sei, ein altes Bild, eine alte Statue einigermassen täuschend nachzuahmen, so würde man sehr im Irrtum sein. Die Fälscherkünste blühen hier genau so wie bei den Arbeiten der Kleinkunst und des Handwerks, und Privatsammler und selbst Museen sind mit ihren Produkten in gleicher Weise hineingelegt worden und werden es immer noch. Ja, die Fälscher sind heutzutage so raffiniert, dass auf jeden neuen Trick, bei jeder neuen Fälschungsart selbst ganz gewiegte Händler und Sammlungsvorstände hineinzufallen pflegen; und je seltener echte Kunstwerke im Handel werden, je höher die Preise steigen, um so stärker wird der Anreiz zum Fälschen und zum Vertreiben falscher

Werke. Die Charakterisierung solcher Fälschungen, die Warnung vor den Betrügern, die Mahnung an die Betrogenen, die Fälscher zu verfolgen — aus falscher Scham stehen sie leider meist davon ab! — wie an die Richter, solche grosse Spitzbuben wirklich als solche zu erkennen und zu strafen, ist daher sehr an der Zeit, sie muss laut, energisch und recht oft ausgesprochen werden. Ich will einen Versuch nach dieser Richtung machen, indem ich hier eine Reihe besonders charakteristischer älterer und namentlich neuer Fälschungen anführe, wie sie mir nur zu oft unter die Augen gekommen sind.

Man könnte ganze und halbe Fälschungen unterscheiden; als halbe wären solche zu bezeichnen, bei denen der Rest eines alten Bildes, das Bruchstück einer Figur benutzt worden ist, um etwas Vollständiges daraus zu machen. Diese Gattung lasse ich hier beiseite, da sie die harmlosere ist und mehr in das Gebiet der Restaurationen fällt. Freilich können diese gelegentlich so weit gehen, dass sie einer „ganzen Fälschung“ sehr ähnlich sehen. So befand sich in der Berliner Antikensammlung früher eine Julia benannte Marmorbüste, bei der an das echte Stück einer Frauenbrust eine ganze Büste anrestauriert worden war; wir nannten sie daher als Studenten Julia Mammaea. Bei Gemälden ist diese Art der Fälschung natürlich noch viel leichter. Ich erinnere mich, im Florentiner Kunsthandel vor ein paar Jahren eines jener ganz handwerksmässigen Botticelliartigen Madonnenbilder gesehen zu haben, das schliesslich für ein Billiges in einem Restaurator seinen Käufer fand. Nach Jahresfrist war es in der Winter Exhibition als Besitz eines bekannten Sammlers als Botticelli ausgestellt, und die Kritiker stritten sich, ob es noch der ersten Zeit unter Fra Filippos Einfluss oder schon der Verrochioschen Epoche angehöre: so geschickt war es übermalt worden!

Die Benutzung von altem Holz für die Tafel der Bilder, die Anwendung alter Rahmen und ähnliches gehört schon in das Bereich der vollen Fälschung; mit solchen äusserlichen Anzeichen der Echtheit rechnen die Fälscher heutzutage ja ganz besonders.

Gemäldefälschungen sind schon im 18. Jahrhundert an der Tagesordnung gewesen; als die Engländer begannen, für Gemälde eines Hobbema, Cuyp, Steen u. s. f. höhere Preise zu zahlen, wurden namentlich in Holland und Belgien zahlreiche Imitationen nach diesen Meistern fabriziert. Sie sind meist so gering, dass bei einigermassen geübtem Blick kaum noch Jemand darauf hineinfallen wird; soweit sie aber noch der Zeit der Originale nahe stehen, ist die Unterscheidung oft sehr schwer. Heutzutage sind die Fälscher in so fern viel geschickter, als sie alle Äusserlichkeiten möglichst innezuhalten suchen, altes Material benutzen und durch alten Ton ihrer Fälschung die Erscheinung eines alten Bildes zu geben wissen. Vor etwa zehn Jahren tauchten im venezianischen Kunsthandel kleine Bilder auf Holz oder Bruchstücke von solchen auf, die bald einem Antonello bald einem Mantegna täuschend ähnlich sahen und daher reissenden Abgang fanden. Ein Händler brachte in London etwa ein Dutzend solcher Bilder auf eine Versteigerung bei Christies, die sich die ersten Londoner Händler bis zu zehntausend Mark und mehr streitig machten. Als man sie von ihren alten Schmutz reinigen liess, fand sich, dass sie wie Butter an der Sonne vergingen: so frisch war die Malerei! Der Künstler, ein verbummelter Nobile aus dem Friaul, der die Ehre hatte, Papst Pius X. zu malen, treibt sich heute noch in den kleinen Kaffees und Restaurants in Venedig herum und zahlt seine Schulden beim Wirt mit diesen kleinen Bildchen, die er dort aus dem Kopfe malt. Fast gleichzeitig präsentierten Florentiner Antiquare den Sammlern sogenannte Studienköpfe von Ghirlandajo, Signorelli u. a., die in Tempera auf einen Ziegelstein gemalt waren; sie wurden aufs Höchste bewundert und gern gekauft, da man sich erinnerte, dass Signorelli sein Selbstporträt auf einen Ziegelstein gemalt hat, ein Bild, welches jetzt das kleine Dommuseum in Orvieto besitzt. Erst als verschiedene solcher „ritratti sopra tegole“ zutage kamen, die sich auffallend glichen, wurde man stutzig, und seither kommen sie im Handel nicht mehr vor. Noch häufiger waren einige Jahre die gemalten Bicchierna-Buchdeckel und kleinen Trecentobildchen der sienesischen Schule, die auf alten Holztafeln und mit alter Umrahmung von denselben sienesischen Vergoldern und ihren Malergehilfen angefertigt wurden, die mit ihren „alten“ italienischen Rahmen eine zeitlang fast jedes Museum beglückt haben.

Vereinzelten Versuchen, einen Kopf von Bronzino, von Raffael u. s. w. zu fälschen, begegnet man nicht selten, aber sie sind nicht so typisch und täuschend wie die genannten Imitationen. Charakteristisch ist aber immer, dass alle diese Fälschungen möglichst klein und miniaturartig sind. Ähnliches ist der Fall bei den Imitationen primitiver Niederländer, die jetzt besonders in Belgien angefertigt werden: kleinen Bildnissen und Madonnen

in der Art von Roger, Memling u. s. f. Sie sind gleichfalls sehr sauber gearbeitet, die alten Risse der Farbe sind mit feinen Bleistiftstrichen oder durch rasches künstliches Trocknen täuschend nachgeahmt, aber eine gewisse Glätte und Ausdruckslosigkeit verrät sie doch dem geübten Auge. Ein Sammler im grossen Stil wird überhaupt nicht leicht dadurch betrogen werden, weil diese Fälschungen nur selten über die Grenze der netten Kleinigkeiten hinauszugehen pflegen. Ganz anders arbeiten die Fälscher, die holländische Meister: einen Rembrandt, Cuyp, Hals, oder gelegentlich einen Velazquez nachahmen; gleichfalls meist belgische Fabrikanten. Suchen sie die Primitiven in miniaturartiger Sorgfalt nachzuahmen, so erstreben sie hier die Täuschung durch breiteste, skizzenhafte Behandlung, die ja ebenso leicht nachzuahmen ist wie ängstliche Durchführung. Aber selbst den geschicktesten Bildern dieser Art fehlt die meisterliche Kühnheit, die Leuchtkraft der Farbe, auch wenn sie sich nicht schon nach einigen Jahren durch tiefe Risse der Farbe verraten.

Mannigfaltiger und amüsanter, zugleich gefährlicher sind die Fälschungen von Bildwerken. Sie begannen — ich spreche hier nur von nachantiker Kunst —, sobald sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder das Interesse für diese Kunst regte. Bekannt sind die Fälschungen von Elfenbeinreliefs, die damals namentlich am Rhein angefertigt wurden. Die Sammlungen in Hannover und Sigmaringen haben eine ganze Anzahl davon in ihren Magazinen. Sie sind sehr grob und ungeschickt, während neuere Imitationen in Elfenbein, wie sie namentlich von Spanien aus vertrieben werden (und zwar gleich ganze Altäre) äusserst geschickt gearbeitet sind. Von einzelnen französischen und in neuester Zeit von einem englischen Gelehrten werden übrigens die zahlreichsten Elfenbeinskulpturen, selbst in den berühmtesten Sammlungen, als Imitationen bezeichnet. Wenn sich dies auch nur teilweise bewahrheiten sollte, müssten in Frankreich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ganz vorzügliche Fälschungen in diesem Material angefertigt sein.

Französische und belgische Fälscher bringen seit langem, namentlich aber wieder seit etwa zehn Jahren mittelalterliche Figuren in Stein und Holz in den Handel, die anfangs auch die besten Kenner getäuscht haben. Hier ist namentlich für farblose mittelalterliche Bildwerke, deren Charakter ja den Wenigsten genauer bekannt ist, äusserste Vorsicht nötig. Ebenso geschickt haben die Italiener schon vor fünfzig Jahren die Bildwerke ihrer grossen Renaissancekünstler nachgeahmt. Bekannt ist der Name Bastianinis, namentlich durch seine Büste Benivienis, die der Louvre zu einem höheren Preise kaufte, als ihn die echten Büsten damals hatten. Und diese Tonbüste war nicht einmal eine Fälschung, sondern ein Porträt in altem Charakter.

Weit gefährlicher und als Fälschungen schwerer kenntlich sind die Reliefs in Marmor, pietra serena oder pietra d'Istria, die gleichzeitig namentlich derselbe Bastianini anfertigte. Sie sind nämlich in der Regel mit Hilfe von Abdrücken über die damals noch fast unbeachteten Stuckreliefs hergestellt, die von den florentiner Künstlern als Schmuck ihrer Ateliers um wenige Lire erworben wurden. Bei dem feinen künstlerischen Gefühl, das dieser Bildhauer besass, sind ihm dadurch solche Nachahmungen in der Regel sehr gut gelungen. Sie sind meist in die Hände englischer Sammler gelangt, die in den fünfziger Jahren zuerst Interesse für die Plastik der Renaissance gewannen; aus ihrer Hand sind sie selbst in Sammlungen wie das Viktoria- und Albert Museum und durch die schöne Drury E. Fortnumsche Stiftung in das Ashmolean-Museum zu Oxford gekommen, wo sie meist noch unbeanstandet als Originale ausgestellt sind. Gleichzeitig sind in Siena ähnliche Fälschungen von Madonnenreliefs in Marmor oder pietra serena in Menge angefertigt worden, für welche die Arbeiter solche Vorlagen nicht besassen oder doch nicht benutzten; sie sind daher sehr plump und können heute niemand mehr täuschen.

Diese älteren Nachahmungen plastischer Bildwerke, selbst die von Bastianini, sind regelmässig noch ohne Rücksicht auf Ton und Patina angefertigt; gab man doch damals selbst bei den Originalen noch wenig acht darauf, sodass man z. B. bei Herstellung von Abformungen nur zu oft die herrlichste Patina oder Bemalung des Originals ruiniert hat. Ghibertis ‚Paradiesespforte' büsste damals bei der Abformung ihre schöne alte Vergoldung fast ganz ein. Heute, wo den Sammlern schöne Patina nicht selten mehr gilt als künstlerische Feinheit, legen die Fälscher gerade darauf besondere Sorgfalt. Die neuesten Fälschungen, ob in Marmor, Bronze, Ton oder Holz, sind regelmässig von bestechend leuchtender, tiefer Patina. Aber da die echte Patina ein Produkt der Zeit ist, so ist diese nachgemachte Patina bei sorgfältiger Prüfung ebensogut als solche zu erkennen wie Zeichnung und Modellierung

in diesen und in älteren Fälschungen, selbst in den besten, wenn man sie mit wirklichen Originalen vergleicht. Wie dort die Linienführung nicht auf freier Naturbeobachtung beruht, so ist hier die Tönung übertrieben, die Patina ist nicht an der richtigen Stelle, ist im Ton nicht getroffen oder sonst verfehlt. Ähnliche Fehler machen die Fälscher auch bei der Verwendung von altem Holz; sie nehmen keine Rücksicht darauf, dass dieses an tiefen Stellen intakt und nur an der Oberfläche angefressen sein darf. Bei der Patina moderner Fälschungen von Holz- oder Tonbildwerken ist regelmässig unberücksichtigt geblieben, dass diese doch fast immer bemalt waren und daher die tiefe bronzefarbene Patina, die die Fälscher ihnen geben, gar nicht haben können, dass vor allem auch Reste der alten Farbe oder doch des Stuckgrundes sich wenigstens in den Tiefen noch finden müssten. Auch berücksichtigen die „Künstler" in diesem Fach das Gegenständliche etwas gar zu wenig und verraten sich dadurch dem Kenner. So werden jetzt von Bologna aus grosse Lünetten in Holz und Ton vertrieben, bald in flachem, bald in Hochrelief, welche die unmöglichsten Motive aufweisen; so sah ich im Londoner Kunsthandel eine Lünette mit einer grossen Darstellung Christi, in einem Museum eine Lünette mit der Pieta, wo Magdalena die Stelle der Maria einnimmt u. s. f. Alle diese Darstellungen schmeicheln sich durch ihren tiefen schönen Ton ein, der aber, wie gesagt, mehr der Bronze als dem Holz oder Ton ähnelt. In ähnlicher Weise übertreibt man den warmen Ton der Marmornachahmungen, die durch heisses Wachs, glühende Eisen und ähnliche Mittel den tiefbraunen, leuchtenden Ton der alten Marmorarbeiten erhalten; aber auch hier erweist sich der Ton als zu gleichmässig, als künstlich und nicht durch die Zeit geworden.

Am geschicktesten operieren die Fälscher der Bronzen. Hier lohnt sich's freilich am meisten, da ja seit einem Jahrzehnt die Preise für alte Bronzen eine fabelhafte Höhe erreicht haben. Nur ausnahmsweise kommen auch einmal Fälschungen in den Grosshandel, die in ihrer Falschheit geradezu komisch sind. So hatte man im v. J. einem bekannten amerikanischen Sammler die Statuetten von Adam und Eva als Arbeiten Riccios aufgebunden, in denen unsere Ureltern sich in Badehosen präsentieren! Diese elenden Machwerke stammten aus Neapel, wo sie bei einem Principe mit ähnlichen Produkten als alte ererbte Ware ausstanden. Bei dem Unfug, der mit der Ausstellung moderner gefälschter Ware in vornehmen Häusern getrieben wird, erwähne ich hier beiläufig, dass einer der verkrachten vornehmsten Adligen von Florenz in diesem Frühjahr einem Amerikaner die „alte" Einrichtung seines berühmten Palazzo um 1 300 000 Lire verkauft hat; sie bestand — eine gute aber stark ruinierte Büste ausgenommen — aus Kopien nach der prächtigen Einrichtung, die ein Menschenalter früher der Vater des Besitzers verkauft hatte.

Bei den Bronzen glaubte man gerade durch die „unnachahmbare" Patina der alten Bronzen vor Fälschungen gesichert zu sein. Die älteren Bronzen sind nämlich mit einem undurchsichtigen schwärzlichen Lack, die späteren mit einem halb durchsichtigen bräunlichen Lack überzogen; dieser greift sich auf den Höhen ab, wo sich dadurch eine hellere Naturpatina bildet. Dass die Fälscher auch dies bis zu einem gewissen Grade nachzuahmen imstande sind, entdeckten die Sammler zu ihrem Schrecken, als vor etwa fünfzehn Jahren zwei „Meisterwerke Riccios", Adam und Eva, der eine vom Louvre, die andere von einem deutschen Sammler erworben wurden. Langsam und widerwillig überzeugte man sich, dass der Charakter der Figuren durchaus modern war. Aber wie geschickt sie gemacht sind, beweist der Umstand, dass die eine Figur nach dem Tode des Händlers, an den sie schliesslich wieder zurückgegeben war, kürzlich im Wiener Handel auftauchte, hier von einem der grössten deutschen Händler gekauft und an einen unserer gewiegtesten Kenner und Sammler verkauft wurde.

Vor diesen und ähnlichen in Venedig gefertigten Fälschungen haben Bronzen, die ein bekannter Antiquar in Rom vertreibt (und anfertigt?) eine leuchtendere und einschmeichelndere Patina voraus. Besonders verführerisch sind die Fälschungen kleinerer Bronzen, die jetzt in Pistoja angefertigt werden. Sie werden zuerst mit Grünspan überzogen, dann im Feuer gehärtet und dadurch und durch stellenweises Polieren leuchtend und „alt" gemacht. Unser Katalog der Bronzen des Kaiser-Friedrich-Museums enthält — wie ich offen gestehe — die Abbildung einer solchen Bronze, eines kleinen Spinario, den ich ahnungslos vom ersten Antiquar Italiens erstanden hatte und ausstellte, bis der Bildhauer Roemer in München bei mir anfragte, warum ich eine kleine Figur von seiner Hand unter unseren Renaissancebronzen ausgestellt hätte! —

Ich habe aus dem Kapitel der Fälschungen von Werken der hohen Kunst nur einige hervor-

gehoben; sie liessen sich noch ausserordentlich vermehren, da jahrein jahraus neue, geschicktere Fälschungsarten auftauchen. Auch habe ich hier nur von solchen Nachahmungen, die eine gewisse Selbständigkeit der Erfindung und besonderes Geschick verraten, gesprochen. Dass jeder kleine Antiquar in Italien und zum Teil selbst ausserhalb Italiens allerlei Nachahmungen und Kopien nach klassischen alten Kunstwerken besitzt, bei denen der Käufer in Ungewissheit gelassen wird, ob er ein Original oder eine Kopie kauft, dass Bronzen wie die spielenden Engel Donatellos, die heilige Familie von Pierino da Vinci u. a. m. noch immer naive Käufer finden, die doch einmal eine Originalwiederholung darin entdeckt haben wollen, dass die longobardischen und andere mittelalterliche Dekorationsstücke zu Zehntausenden in Venedig und sonstwo fabriziert werden, um als Blumenbehälter, Fontänen u. s. f. „drüben", nicht selten aber auch bei uns einen Platz zu finden, ist Jedem, der Italien wiederholt bereist und sich dort im Antiquitätenhandel umgesehen hat, so bekannt, dass ich es hier nur im Vorbeigehen erwähne. Solche plumpe Nachahmungen und moderne Umgestaltungen und Verunstaltungen werden kaum ernste Sammler täuschen, aber das Verschwinden echter Kunstwerke aus dem Handel macht Händler und Fälscher täglich erfinderischer, sodass die Warnung zur Vorsicht beim Kaufen alter Kunstsachen gar nicht laut und ernst genug ausgesprochen werden kann.

RICCIO, DECKEL EINES TINTENFASSES IM ASHMOLEAN MUSEUM ZU OXFORD

DEGAS

VON

GEORGE MOORE

Eines Abends, nach einem grossen Diner zu Ehren der Veröffentlichung von Zolas ‚L'Oeuvre', als die meisten Gäste schon fort waren und die Gesellschaft nur noch aus den Intimen des Hauses bestand, erhob sich eine Diskussion darüber, ob Claude Lantier ein Talent sei oder nicht. Madame Charpentier brachte durch die sehr herausfordernde Beteuerung, ihn zeichne kaum eine Spur von dem Talent aus, das Manet zu einem Maler für Maler mache, Emile Zola schliesslich dahin, den Fehdehandschuh aufzunehmen und für seinen Helden einzutreten. Da er sah, dass alle es mit Madame Charpentier hielten, stürzte sich Zola wie ein Stier ins dichteste Schlachtgewühl und behauptete ohne Zaudern, er habe Claude Lantier mit unendlich höheren Gaben ausgestattet, als wie die Natur sie Edouard Manet verliehen. Diese Erklärung wurde in stummem Ärger von den Anwesenden aufgenommen, die samt und sonders persönliche Freunde Manets und warme Bewunderer seines Genies gewesen waren, und die wenig Lust hatten,

ein verunglimpfendes Wort über ihren toten Freund mit anzuhören. Übrigens wollte Zola Manet nicht verunglimpfen: es kam ihm darauf an, die Theorie seines Buches zu verteidigen — die Theorie, dass kein Maler der modernen Richtung es im Verhältnis so weit gebracht habe wie mindestens drei oder vier Schriftsteller, die derselben Richtung angehörten, für dieselben Ideen schwärmten, sich von derselben ästhetischen Lehre begeistern liessen. Und Einem, der nachdrücklich Degas' Anspruch auf die höchste Beachtung hervorhob, erwiderte Zola: „Ich kann einen Mann, der sich sein ganzes Leben abschliesst, um ein Ballettmädchen zu zeichnen, nicht an Wert und Einfluss Flaubert, Daudet und Goncourt im Range gleichstellen."

Einige vier oder vielleicht fünf Jahre später klopfte eines Maimorgens ein Freund an die Tür von Degas' Atelier. Sie ist immer streng verschlossen, und wenn man heftig an ihr rüttelt, ruft eine Stimme durch eine Luke; ist der Besuch ein guter Freund, so wird an einer Schnur gezogen, und er darf die Wendeltreppe zum Atelier hinaufstolpern. Da giebt es weder orientalische Teppiche noch japanische Wandschirme noch die sonstigen Wahrzeichen, an denen wir die Wohnung des modernen Künstlers erkennen. Nur am andern Ende des Raumes, da wo der Künstler arbeitet, strömt Tageslicht herein. In ewigem Halbdunkel und Staub sind die mächtigen Leinwände aus seiner Jugend in dräuenden Barrikaden aufgetürmt. Grosse Räder, die zu Steindruckerpressen gehören, — Degas beschäftigte sich eine Zeit lang mit Lithographie — lassen eine Druckerei vermuten. Da stehn viele zerbröckelnde Skulpturen — Tänzerinnen aus rotem Wachs, einige in Gazeröcken, merkwürdige Puppen — Puppen, wenn man will, aber von einem Genie modellierte Puppen.

An diesem Maitag war Degas besonders erpicht auf sein Frühstück; er gestattete seinem Besuch nur, auf das Werk, das er in Arbeit hatte, einen Blick zu werfen, und nahm ihn dann eiligst mit zu Tisch — aber nicht ins Café: Degas hat vor kurzem sein Café aufgegeben und frühstückt jetzt zu Hause, in einem Zimmer der Rue Pigalle, das auf einen Hof mit blühenden Kastanien führt.

Als sie ins Zimmer traten, fiel seinem Besuch eine blasse Rötelzeichnung ins Auge, die auf einem Seitenbrett stand. Er ging gerade darauf zu. Degas sagte: „Ja, sehn Sie sich die mal an, ich habe sie erst vor ein paar Tagen gekauft. Es ist eine Frauenhand von Ingres. Sehn Sie sich die Fingernägel an, wie die nur angedeutet sind! Das ist meine Auffassung vom Genie: ein Mann, der eine Hand so reizend, so wundervoll, so schwer wiederzugeben findet, dass er sich sein ganzes Leben einschliesst und damit zufrieden ist, nichts andres zu machen als Fingernägel zu skizzieren."

Stellt man diese Bemerkungen von Zola und Degas nebeneinander — beide Genies, die im selben Zeitalter wirkten, sich von demselben Ideenfluss tragen liessen, obschon sie in verschiedenen Strömungen schwammen —, so können sie ihren Eindruck auf Alle, die sich für das Problem des Künstlerlebens interessieren, nicht verfehlen. Vielleicht hat es der Zufall noch nie einem gemeinsamen Freund vergönnt, zwei so vollkommene Äusserungen künstlerischen Empfindens der Vergessenheit, der sonst die Unterhaltung anheimfällt, zu entreissen; das Dokument würde einem Romanschriftsteller genügen, zwei lebendige Seelen daraus zu bilden. Zwei geistige Typen sind hier in ihrem Wesen fest-

ED. DEGAS, PLÄTTERINNEN — PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, STUDIE PHOTOGR. DURAND-RUEL

gehalten, zwei Pole der Kunst zum klarsten Ausdruck gebracht, und das unlösbare Problem, ob es richtiger, nach fast Allem oder nach fast Nichts zu streben, starrt uns ins Gesicht. Wir sehn, wie Zola das Universum umspannen will, und Degas, wie er der Goldader folgt, unbeirrt folgt und sie mit peinlicher Sorgfalt davor bewahren möchte, im Schiefer zu verlaufen. Der Generalnenner von Degas' Leben liegt in dem Ausspruch, den er tat, als er seinem Besuch die Rötelzeichnung von Ingres zeigte. Denn bei keinem Menschen haben sich Praxis und Theorie jemals enger berührt als bei Degas. Er hat sich sein ganzes Leben eingeschlossen, um immer wieder, in hundert verschiedenen, nur wenig von einander abweichenden Kombinationen, die paar Ausschnitte des Lebens zu zeichnen, die ihn seine Natur künstlerisch anzuschauen trieb, und für die sein Genie allein das künstlerische Rezept besitzt.

Maupassant sagt in seinem Vorwort zu den Briefen Flauberts an George Sand: „Fast immer verbirgt ein Künstler einen geheimen, kunstfremden Ehrgeiz. Oft folgen wir dem Ruhm, dem leuchtenden Ruhm, der uns schon bei Lebzeiten mit der Apotheose beschenkt, den Verstand umnachtet, die Hände zum Beifall zwingt und Frauenherzen erobert . . . Andre folgen dem Geld, um seiner selbst oder um der Befriedigung willen, die es gewährt — Wohlleben und die Leckerbissen der Tafel. Gustave Flaubert liebte die Literatur so ausschliesslich, dass in seiner von dieser Liebe erfüllten Seele kein andrer Ehrgeiz eine Stätte finden konnte."

Man braucht bloss das Wort „Malerei" für „Literatur" zu setzen, und dasselbe lässt sich durchaus richtig von Degas behaupten.

Wenn Einer über ihn schreiben will, sagt er: „Lassen Sie mich in Ruhe! Sie sind doch nicht bei mir, um zu zählen, wieviele Hemden ich im Schrank habe". — „Nein, das nicht, aber Ihre Kunst, ich möchte darüber schreiben." — „Meine Kunst, was wollen Sie darüber sagen? Glauben Sie, Sie können das Verdienstliche eines Bildes Denen klar machen, die es nicht sehn? Dites? . . . Ich kann den besten, deutlichsten Ausdruck für meine Absichten finden, und ich habe mit den gescheitesten Menschen über Kunst gesprochen, verstanden haben sie mich nicht, zum Beispiel mit B—. Aber bei Leuten, die was verstehn, bedarf es der Worte nicht. Da sagt man: hm, he, ha und hat alles gesagt. Ich hab' immer dieselbe Ansicht gehabt. Meiner Meinung nach hat die Literatur der Kunst nur geschadet. Ihr blast den Künstler mit Eitelkeit auf, Ihr lasst ihn an Ruhmsucht Geschmack gewinnen — weiter nichts; den Geschmack des Publikums fördert Ihr um kein Jota. . . . Trotz all Eurem Geschreibsel war es nie schlechter damit bestellt als jetzt. Dites? Ihr helft uns nicht mal unsre Bilder verkaufen. Ein Mann kauft ein Bild, nicht weil er einen Artikel in der Zeitung gelesen hat, sondern weil ihm ein Freund, der, denkt er, etwas von Bildern versteht, gesagt hat, es wäre in zehn Jahren doppelt so viel wert wie jetzt. . . . Dites?"

Heutzutage, wo Menschen den Lebenszweck haben, ihren Namen in der Zeitung zu lesen, muss Vielen eine solche nüchterne Geradheit affektiert

ED. DEGAS, PEDICURE

PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, TÄNZERIN IN ROSA

PHOTOGR. DURAND-RUEL

vorkommen; mögen sich die eines Besseren belehren! Nie hat es einen aufrichtigeren Mann gegeben; wenn Degas so spricht, fasst er den Extrakt seines Wesens in Worte. Aber vielleicht noch schwerer, als diese Tatsache hinzunehmen, wird man es finden, solches Denken und Fühlen mit einer lieben, heitern Natur, die nichts vom Misanthropen und von persönlichem Cynismus an sich hat, in Verbindung zu bringen. Wirklich cynisch ist Degas nur in seiner Kunst, und obwohl die Ironie ein wesentlicher Teil von ihm ist, äussert sie sich in einer freundlichen Kenntnis der kleinen Schwächen der Menschennatur, sobald sie sich gegen Die richtet, die er liebt. Ist er zum Beispiel mit einem zusammen, der Manet kannte, seinen ebenbürtigen confrère in der Kunst des realistischen Malens und seinen lebenslänglichen Freund, so gefällt er sich gar zu gern in Anspielungen auf die kleinen Kindereien in dessen Veranlagung, die dem Andenken Manets die Liebe sichern, ja es zu etwas Heiligem machen.

„Wissen Sie noch", fragte Degas, als er mit seinem Besuch durch die Rue Pigalle eilte, „wie er gegen mich losfuhr, als ich meine Bilder nicht in den Salon schicken wollte? Da sagte er: „Sie, Degas, Sie stehn hoch über dem Meeresspiegel, aber wenn ich in einen Omnibus steige und einer sagt nicht: ‚Guten Tag, M. Manet, wohin fahren Sie?', dann bin ich enttäuscht, denn ich sehe daraus, dass ich nicht berühmt bin." Manets Eitelkeit, die durch eine seltsam knabenhafte Anlage so reizvoll und gewinnend wurde, zählt offenbar zu Degas' glücklichsten Erinnerungen, aber la vie de parade in ihrer ganzen Schäbigkeit, die Whistler so emsig sucht, ist ihm bitter verhasst. Er hat einmal zu Whistler gesagt: „Mein lieber Freund, Ihre Lebensführung ist ganz so, als ob Sie gar kein Talent hätten." Ein andermal, als auf denselben Whistler die Rede kam — es war damals, als er zahlreiche Photographien von sich hatte machen lassen, sagte Degas: „Man kann sich nicht mit ihm unterhalten; er wirft seinen Mantel um — und fort geht er zum Photographen".

Ein Dutzend, hundert andre Beispiele liessen sich noch anführen, alle mehr oder minder bezeichnend für den bei Degas vorherrschenden, entscheidenden Zug, der ihn all das eitle Gepränge verachten lässt das, viele Künstler als die Hauptsache anzusehn geneigt sind, und ohne das sie sich ungerecht behandelt oder missverstanden wähnen. Ein weiteres mag jedoch genügen. Zu einem jungen Mann, den es nach Salonerfolgen gelüstete, sagte er mit dem bei ihm so wohlbekannten Ellbogenschubs: „Jeune M—, dans mon temps on n'arrivait pas, dites?" Was diese rauhe Lebensart mildert und sie nicht nur erträglich, sondern höchst gewinnend und verbindlich macht, ist die Überzeugung, die uns sein Wesen einflösst, von der durchaus wirklichen Wahrheit, von der lauteren Weisheit, die er in seinem allgemeinen Lebenszuschnitt und in bedeutungsvollen Aussprüchen verrät. Es ist nicht immer die schwarze Weisheit des Pessimisten, die da sagt: ‚Nichts hat Wert ausser dem Tode', sondern die tiefere, freilich dem Pessimismus entstammende, aber in der Not des Lebens gehärtete Weisheit, die da sagt: ‚Vergeude deine Kraft nicht mit eitlen Kämpfen in dieser Welt voll Blendwerk, die dich deinem Selbst entfremdet; Erfolg und Misserfolg liegen in dir, nicht ausser dir; erkenne dich selbst und suche dich in Einklang zu bringen mit dem Willen, dem du nicht zu entrinnen vermagst,

ED. DEGAS, BALLETTPROBE PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, NACH DEM BADE PHOTOGR. DURAND-RUEL

gesprenkelte Anzug und die blaue, um einen losen Kragen geschlungene Krawatte voll von ihm. Für die, die ihn kennen, sind die runden Schultern, der wiegende Gang, die helle, herzliche, ausgesprochen männliche Stimme mit Individualität getränkt; aber der gelegentliche Besucher des Café de la Rochefoucauld müsste mehr als durchschnittlich mit kritischem Vermögen begabt sein, um zu erkennen, dass Degas kein gewöhnlicher Mensch war. Von denen, die ihn nicht verstehn können — das heisst: von der Menge — unbeachtet durch die Welt zu gehn und derweil eine so erstaunlich neue, so persönliche Kunst zu schaffen, dass sie des Nachahmers, Mitbewerbers oder Nebenbuhlers spottet, das scheint sein Ehrgeiz zu sein, wenn sich ein so plumper Ausdruck gebrauchen lässt, ohne die Auffassung von seinem Charakter zu fälschen.

aber dem du dich unterwerfen kannst, um dadurch deine Ruhe zu finden.‘

Dieser Philosophie entsprechend, denkt Degas so wenig an orientalische Teppiche und japanische Wandschirme wie an Zeitungsapplaus, und es fällt ihm nicht im Traum ein, die Wände seines Ateliers zitronengelb anzustreichen. Er bringt seine Begriffe von Schönheit auf die Leinwand und überlässt es der Zeit, den verbleichenden Kalk mit goldenen Farbtönen zu betupfen. Sie sind schmucklos bis auf etliche Meisterwerke, von denen er sich nicht trennen will, ein paar Porträts, ein paar Jugendbilder. Als Manet die ‚Semiramis, wie sie die Mauern Babylons erbaut‘, sah, sagte er: „Warum stellen Sie das nicht aus? Cela fera de la variété dans votre oeuvre“. Dort hängt das Bild einiger junger spartanischer Ringkämpfer, das Gérôme einmal zu bekritteln wagte; Degas antwortete: „Je suppose que ce n'est pas assez turc pour vous, Gérôme?“ Nicht in seiner Kleidung noch in seinem Wesen bemerkt man irgend etwas schreiend Auffälliges; aber für Die, die ihn kennen, sind der grau

Denn offenbar hat Degas nicht den Wunsch, jetzt oder in Zukunft berühmt zu werden. Könnte er seine Zukunft schaffen, wie er seine Gegenwart geschaffen hat, seine Zukunft würde sich nur als Fortsetzung seiner Gegenwart herausstellen. Da er sich im Leben beherzt jeder Möglichkeit entzogen hat, gelobt zu werden, ausser von Denen, die ihn verstehn, würde er sich wahrscheinlich, wenn er könnte, gegen alle geräuschvollen, posthumen Ehrungen schützen, die J. F. Millet zuteil geworden sind; und es kann auch kaum einem Zweifel unterliegen, dass er durchaus nicht von Bilderhändlern zu fabelhaften Preisen verkauft werden will, sondern lieber ein stilles Eckchen in einer öffentlichen Galerie haben möchte, wohin die Wenigen gehn und ihn studieren. Wie dem nun sein mag, so viel steht fest: heut ist sein einziger Wunsch, der Massenaufmerksamkeit zu entrinnen. Er sagt oft, er verlange nichts andres, als die Augen zu haben, um zehn Stunden am Tag ar-

ED. DEGAS, DER RENNPLATZ

PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, FAMILIE MANTE

PHOTOGR. DURAND-RUEL

beiten zu können. Aber weder verurteilt noch entschuldigt er den Geschmack und die Beschäftigung Andrer; er ist einfach damit zufrieden, dass, so weit er in Frage kommt, alles, was ihm die Welt zu bieten hat, die ungestörte Musse ist, seiner mühsam erfundenen Kunst nachzugehn. Zu diesem Zwecke hat er sich viele Jahre konsequent geweigert, im Salon auszustellen; jetzt lehnt er es überhaupt ab, seine Bilder öffentlich zu zeigen.

In früheren Zeiten pflegte er, nach einem langen Arbeitstag im Atelier, spät abends, gegen zehn Uhr, ins Café Nouvelle Athènes zu kommen. Dort traf er bestimmt Manet, Pissarro und Duranty, und bei Büchern und Zigaretten verstrich die Zeit in angenehmen ästhetischem Geplauder. Pissarro verträumt und unklar; Manet laut, deklamatorisch, auf Medaillen und Auszeichnungen gierig; Degas scharf, tief, mehr gründlich, bis zur Verachtung sarkastisch; Duranty verständig, trocken, voll unterdrückter Enttäuschung. Aber ungefähr zu der Zeit, als Manet starb, wurde das Stammquartier der Kunst vom Nouvelle Athènes ins Café de la Rochefoucauld verlegt. Degas siedelte mit über. Man sah ihn dort allabendlich, und jeden Morgen frühstückte er dort — mit jedem Jahr grösser und strahlender in der Bewunderung der Jungen emporragend. Neuerdings hat Degas das Cafeleben aufgegeben. Er speist mit Ludovic Halévy und ein paar Freunden, die er zeitlebens gekannt hat; er geht in die Oper oder den Zirkus, um zu zeichnen und neue Motive für seine Bilder zu finden. Im Gespräch mit einem Landschaftsmaler im Cirque Fernando hat er gesagt: „A vous il faut la vie naturelle, à moi la vie factice".

Aus den im Vorhergehenden zerstreuten Zitaten hat man wahrscheinlich schon den Eindruck gewonnen, dass es Degas nicht an Wortwitz gebricht. Whistler hat auf diesem Felde einen gewissen Ruf, aber er verhält sich mit seinem Sarkasmus zu Degas, wie der Operettenkomponist Theodore Hook zu Swift. Wenn Degas anwesend ist, zeichnet sich Whistlers Unterhaltung durch „Geistesblitze des Schweigens" aus. Von ihm erzählte Degas eines Tages: „Oui, il est venu me voir." — „Nun, und was hat er gesagt?" — „Rien, il a fait quelques coups de mèche, voilà tout." Eines Tages sprach ein junger Mann im Nouvelle Athènes mit ihm darüber, wie gut Manet die Kritik zu nehmen verstehe. „Oui, oui, Manet est très Parisien, il comprend la plaisanterie." Zu Besnards Plagiaten meinte er: „Oui, oui, il vole avec nos

ED. DEGAS, LANDSCHAFT, PASTELL — PHOTOGR. DURAND-RUEL

propres ailes". Über Bastien Lepages Bild ‚La recolte des pommes de terre' urteilte er: „C'est le Bouguereau du mouvement moderne"; und über Rolls Bild ‚Arbeit': „Il y a cinquante figures, mais je ne vois pas la foule; on fait une foule avec cinq et non pas avec cinquante." Bei einem Diner in Bougival sagte er, den Blick auf einige grosse, in Schatten gehüllte Bäume gerichtet: „Wie schön wären sie, wenn Corot sie gemalt hätte!" Und mit Bezug auf Besnards Anstrengung, sich einen leichten Strich anzueignen, sagte er: „C'est un homme qui veut danser avec des semelles de plomb."

Über Degas' Familiengeschichte kann man nur schwer irgend etwas erkunden. Degas wäre der Letzte, bei dem sich Nachfrage halten liesse. Er würde sofort einen Artikel wittern, und er macht solchen Absichten den Garaus, wie ein Terrier den Ratten. Der unselige Interviewer bekäme die Antwort: „Ich wusste nicht, dass Sie ein verkappter Reporter sind. Hätte ich's geahnt, so hätt' ich Sie nicht empfangen." Man munkelt jedoch, er besitze einiges Privatvermögen, und ein Gerücht ist im Umlauf, er habe den grösseren Teil seines Einkommens geopfert, um seinen Bruder zu retten, der durch unvorsichtige Spekulationen in amerikanischen Wertpapieren alles verloren habe. Aber uns geht hier seine künstlerische, nicht seine Familiengeschichte an. (FORTSETZUNG FOLGT)

ED. DEGAS, BEIM FALL DES VORHANGES PHOTOGR. DURAND-RUEL

AUS WALDMÜLLERS HINTERLASSENEN SCHRIFTEN*

Seiner Excellenz dem Herrn Staatsminister Anton Freiherrn von Schmerling Grosskreuz des Öst. Leopold-Ordens etc. etc. etc.

Eure Excellenz!

Ich erlaube mir diese Zeilen an Eure Excellenz zu richten, in denen ich eine getreue durchaus wahrheitsgemässe Darstellung der Verfolgungen, und moralischen Misshandlungen zu Ihrer Kenntnis zu bringen beabsichtige, und es der Gerechtigkeitsliebe Eurer Excellenz anheim stelle, darüber zu entscheiden, ob mein Verlangen nach einer Rehabilitierung ein gerechtfertiges sei, oder nicht.

Die Verfolgungen, welche ich erlitten, haben ihren Grund lediglich in meinem Streben die Übelstände unseres bisherigen akademischen Unterrichtes der Wahrheit gemäss zu beleuchten, und der Kunst überhaupt jene Stellung zu erringen, welche ihr in civilisirten Staaten gebührt. Dieses Streben habe ich in mehreren Broschüren entwickelt, besonders in jener, welche den Titel führt: Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst.

Die in dieser Broschüre ausgesprochenen Enthüllungen über den in dem akademischen Lehrsystem herrschenden Schlendrian erweckten natürlich das grösste Missfallen in den, diesem Schlendrian, bei welchem sie ihren Vorteil fanden, huldigenden akademischen Kreisen, und es ward das Anathema über den kühnen Reformator ausgesprochen, der es unerschrocken aussprach, was Not thue, um dem Verfalle der Kunst entgegen zu treten.

---

* Die Jahrhundertausstellung, von der es immer deutlicher wird, wie sehr sie Etappe gemacht hat, zeigte uns die schönsten Bilder des Wiener Meisters, der die österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert naturalisiert hat. Arthur Roessler stellt uns nun auch, in einem Werk, das dieser Tage erscheinen soll, den Schriftsteller vor und erzählt uns Wichtiges von den Menschenschicksalen Waldmüllers, indem er neben dem Künstler den Theoretiker in wichtigen Gedankengängen zeigt.

Waldmüller hat offenbar mit Passion geschrieben. Roessler merkt an:

„In der Hintertasche seines stets modisch elegant, ja fast dandyhaft geschnittenen Schossrockes, trug Waldmüller immer in grünem Umschlag ein kleines aus dem köstlichen und rauhen Handschöpfpapier geheftetes Notizbüchlein bei sich, das er oft hervorzog und aufschlug um mit spitz geschabtem Bleistift in filigranzierlicher Schrift einige Zeilen einzutragen, deren Grundgedanken er dann daheim auf grossen Konzeptbogen ausführlicher darlegte."

Und über die Qualitäten des Kunstschreibers, der so grob gegen die professionellen Kunstschreiber wütete, urteilt Roessler:

„Waldmüllers Prosa wirkt eigenartig durch ihre Verschmelzung von Scharfsinn und verwunderlicher pastoraler, Ruskinischer Gehobenheit. Erstaunlich ist ihre Kraft eine ganz spezifische Grollstimmung hervorzubringen. Allerdings wurde Waldmüller vom Wort auch oft verführt. Das Fugenmässige mancher Satzperioden, die Klangwerte gewisser Wortbildungen, sinnlicher Reiz und ästhetische Form, entzückten ihn. Allmählich fand er Gefallen am Material, und dies erweckte ihm die Lust zur Gestaltung. Er begann, wovon seine Handschriften Zeugnis geben, sich um die Technik zu mühen, zu bosseln, zu stilisieren, und wirklich gelangen ihm dann Passagen voll musikalischem Wohllaut und eine Eindringlichkeit des Sagens, die sonst nur begnadeten Meistern der Wortkunst möglich wird. So kann keine bessere Monographie geschrieben werden über Waldmüller als die eine ist, die er selbst entwarf."

Schon der hier mitgeteilte, bisher nicht edierte Brief giebt ein gut Stück Selbstbiographie. Und der kurze Aufsatz über Kunstkritik — die Äusserung eines Künstlers, das selbst der Hexe Kritik in die Klauen fiel! — ist als Kritik der Kritik so amüsant wie aktuell. Seine Sätze sind des Beifalls der Künstler jedenfalls heute noch sicher; möchte doch jeder Kunstschriftsteller seine Thätigkeit so auffassen, dass auch er mit unaffektiertem Beifall dem Wiener Meister zustimmen kann.

D. Red.

Der damalige Herr Minister des Unterrichtes, Graf Leo Thun, gestand mir mündlich, dass er zwar die Wahrheit der Enthüllung des gänzlich mangelhaften kunsttötenden statt kunstbelebenden akademischen Unterrichtes in meiner Broschüre nicht bestreite, dass aber Enthüllungen solcher Art, von einem Mitgliede der Akademie, und ihres Rates selbst, von einem Professor der Akademie ausgehend, offenbar als ein Disciplinarvergehen betrachtet werden müsse, welches mit der Enthebung von meiner Anstellung bei der Akademie zu bestrafen sei. Diese Bestrafung ward dann auch vollzogen, da ich am 4. September 1857 in Pension gesetzt ward, jedoch nur mit dem Bezuge einer Pension von 400 fr. statt meines Gehaltsbetrages von 800 fr., welche ich in meiner Anstellung bezog.

FERD. WALDMÜLLER, SELBSTBILDNIS

Dass meine Beleuchtung der damals an der Akademie eingeführten sog. Reform, deren Entwurf und Fassung von dem ministeriellen Berichterstatter Herrn Grafen Franz Thun und seinem Freunde Herrn Ruben herrührte, und dem Herrn Minister gleichsam oktroyiert ward, da er, wie er in einer Unterredung mit mir unverhohlen äusserte, dass er in Sachen der Kunst kein Verständnis habe, — dass, sage ich, meine Beleuchtung jener Schöpfung des Herrn Grafen Franz Thun und des Herrn Ruben diesen Herrn und ihren Schmeichlern unbequem gewesen, begreife ich, um so mehr, als meine Wahrheitsliebe, und Freimütigkeit nicht gestattete, auch in Unterredungen mit diesen Herren selbst meine Ansichten zu verhehlen. In einer solchen Unterredung mit dem Herrn Grafen Franz Thun äusserte ich, dass ich die Ernennung des Herrn Ruben zum Direktor der Akademie gegenüber der Einführung von Meisterschulen befremdlich fände, da ja doch nicht angenommen werden könne, dass die Meister sich dirigieren lassen würden, und der Graf antwortet mir: Er lasse dies dahin gestellt sein, die Ernennung des Herrn Ruben zum Direktor sei nur erfolgt um demselben einen grösseren Gehalt zuzuwenden! Ich glaube, dass die Anführung eines solchen Motives zur Anstellung keines Kommentars bedarf, um die Zustände der akademischen Gebahrung, sowohl im Kunst- als im Geschäftswesen zu charakterisieren.

FERD. WALDMÜLLER, BILDNIS GRILLPARZERS

Meine eigenen Bestrebungen wurden nie von unlauteren Interessen beeinflusst. Ich glaube, dies durch alle Handlungen meines künstlerischen und bürgerlichen Lebens bewiesen zu haben. Ich erhielt von Sr. Majestät dem verewigten Kaiser Nikolaus von Russland eine höchst ehrenvolle, von den wesentlichsten persönlichen Vorteilen für mich verbundene Aufforderung, mich in Petersburg zu etablieren, und daselbst eine Meisterschule zu gründen. Ich leitete damals auch hier eine Privat-Meisterschule, und konnte es nicht über mich gewinnen, meine Schüler, talentierte Jünglinge, welche ihre künstlerische Ausbildung mir anvertraut hatten, zu verlassen. Ich wies ohne Bedenken den glänzenden Antrag zurück, und sandte einen meiner besten Schüler Herrn von Zichy nach Petersburg, welcher sich dort eine ehrenvolle und lukrative Existenz gründete, was er auch vollkommen durch sein Talent verdient. Ich habe mir erlaubt auf diese Episode meines künstlerischen Lebens hinzudeuten, weil sie wohl den sprechendsten Beweis liefert, wie ich es mir (als) meine Lebensaufgabe erachtete, alle meine Kräfte der Belebung, und dem Gedeihen der vaterländischen Kunst zu widmen, und dadurch meinen echten Patriotismus zu bethätigen.

Dass diese meine Bestrebungen in jenen Kreisen künstlerischer und akademischer Thätigkeit, welche in der Erhaltung des Schlendrians Vorteile finden, angefeindet wurden, darauf musste ich bei meinem Vorgehen gefasst sein, dass aber diese feindliche Gesinnung auch in jene Sphären gedrungen sei, welche ihrer Natur nach erhaben über alle Einflüsse solcher Art stehen sollten, darüber habe ich in neuerlichster (Zeit) die überraschendsten Beweise erhalten. Ich hatte es nämlich für meine Pflicht gehalten, die oben erwähnte Broschüre Sr. Majestät dem Kaiser ehrfurchtsvoll zu Füssen zu legen. Der Vorschrift gemäss reichte ich das Exemplar in dem k. k. Oberstkämmereramt ein. Nach einiger Zeit ward ich zu Seiner Excellenz dem Herrn Oberstkämmerer Grafen von Lauzcownski beschieden, und empfing aus seinem Munde folgende Abfertigung: „Ich soll Ihre Broschüre dem Kaiser übergeben, dass Sie eine Auszeichnung, etwa gar einen Orden bekommen! Nein, das thue ich nicht!"

Auch diese Rede bedarf keines Kommentars. Ein solcher Beweggrund dem Kaiser ein Werk nicht zu überreichen dürfte so ziemlich beispiellos genannt werden, und noch verwunderlicher ist es, wie ein Kavalier, dem man doch wenigstens einen gewissen Grad von Bildung beimessen dürfte, sich so weit vergessen kann, in solch unanständiger Weise einen solchen Bescheid einem Manne zu erteilen, der durch die Haltung seines ganzen Lebens als Bürger und Künstler mackellos stehend den vollen Anspruch, und die Berechtigung, wenn auch nicht auf die Zuneigung doch jedenfalls auf die Achtung auch des höchsten Würdenträgers hat.

Einen zweiten Beweis, wie man sich in jenem Bureau die grösste Geringschätzung gegen mich erlauben zu dürfen glaubte, fand ich in dem folgenden Vorgange. Ich hatte mir erlaubt eines meiner neueren Gemälde, welches die Anerkennung als eines meiner besten Werke erhielt, Seiner Majestät dem Kaiser vorzustellen, und um dessen Ankauf zu bitten. Diese Bitte wurde indessen, obschon Seine Majestät dem Bilde Beifall schenkte, abschlägig beschieden, und ich erhielt meine Bittschrift mit diesem Bescheide aus dem Oberstkämmereramt zerrissen zurück, also mit einer durch keine Amtsvorschrift gebotenen Verschärfung des Ausdruckes, einer in keiner Weise gerechtfertigten verächtlichen Missachtung . . . . .

Abgesehen davon, dass die juridische Entscheidung, ob durch freimütige Besprechung bestehenden unleugbarer Übelstände in einem Institute, von Übelständen, für welche ich bereit bin, den thatsächlichen Beweis vor jeder Kommisson von Fachmännern, und einem Vorsitzenden zu liefern, ob Mitteilungen solcher Art unbedingt und in allen Fällen, wo sie von einem Mitgliede eines solchen Institutes selbst ausgehen als Disciplinar-Vergehen, und strafwürdig zu behandeln seien, immer noch erst zu erwarten wäre, da sich ohne Zweifel noch Vieles pro et contra sagen liesse, so halte ich dafür, dass in diesem Falle, wenn ich wirklich straffällig wäre, die Strafe durch meine Pensionierung überhaupt in genügender Weise hätte befunden werden mögen, auch wenn ich mit 28 Dienstjahren in Berücksichtigung meiner Verdienste um die Kunst, als ausübender Künstler, und als Lehrer und Rat, mit meinem ganzen Gehalt bedacht worden wäre, statt mit einem Bruchteile desselben. Ich glaube mir also die Bitte erlauben zu dürfen, mir in so ferne eine Rehabilitierung zu Teil werden zu lassen, wodurch mir die Beziehung meines gehabten Gehaltes von 800 fr. im Ruhestand belassen würde, wobei ich mich aber erbiete auch noch eine Meisterschule zu leiten, von welcher ich mir guten Erfolg, sowohl die Resultate meiner früheren Leistungen, als durch den Umstand hoffen zu dürfen

mich berechtigt halte, da sich fortwährend viele akademische Schüler an mich wenden, welche unter meiner Leitung studieren wollen, und mir dadurch ihr Zutrauen in meine Lehrmethode, und in das Prinzip, welches ich derselben zum Grunde lege, aussprechen.

Somit fühle ich mich denn ermutigt, die Entscheidung dieser Frage der Weisheit und Gerechtigkeitsliebe Eurer Excellenz anheim zu stellen, in festem Vertrauen, dass der erleuchtete Geist Eurer Excellenz am besten zu beurteilen wissen wird, in wie ferne mein Ansuchen gerechtfertigt erscheint, und zu würdigen sei.

Im Gefühle der aufrichtigsten Verehrung

Eurer Excellenz

Unterthänigst ergebenster Diener

F. . .

Gew. Professor d. k. k. Ak. d. b. Kunst in Wien, Ritter des königl. preussischen roten Adler-Ordens 3. Klasse.

Wien, am (1864).

FERD. WALDMÜLLER, BILDNIS ADALBERT STIFTERS

Was soll uns die Kritik?

Was soll uns die Kritik? Soll sie die bildende Kunst fördern? Als die Kunst auf ihrer Höhe, als es eine wahrhafte Kunst gab, existierte damals eine Kritik? Eine Kritik in solcher Weise wie jetzt, vornehmlich bei uns? Nein! Das „ne sutor ultra crepidam" ist auch jetzt noch die passendste Antwort auf alle und jede Kritik in der bildenden Kunst.

Der Künstler, welcher sein Kunstwerk in die Öffentlichkeit giebt, unterzieht sein Werk der Beurteilung des Publikums. Jeder Beschauer wird nach seinem individuellem Empfinden und Erkennen in seinem Gemüte von dem Werke ergriffen werden, oder kalt bleiben. Es kann der Gegenstand schon die Ursache sein, obwohl Kunstwerke in ihrem Inhalte für alle Beschauer ein allgemeines Interesse haben sollen, es ist eine Bedingung, denn

wenn es nur für eine Person, oder für einen kleinen Kreis Interesse hat, so soll es nicht in die Öffentlichkeit. Dass aber weder das Publikum noch Kunstliebhaber eine eigentliche Kritik zu fällen im stande sind, ist gewiss; sie sprechen ihre Empfindung des Gefallens oder Missfallens aus, und dieses ist für den Künstler genügend, ihn in der Wahrheit zu bestärken, oder einzulenken auf den Weg der Wahrheit. Solcher Art Kritik erreichte bei den Griechen und im Mittelalter jene hohe Stufe der Ausbildung.

Betrachten wir dagegen die Folgen, welche das Gefasel unserer sogenannten Kunstkritiker in den Journalen mit sich bringt, welche ganz gewiss schamrot würden — ich thue ihnen die Ehre an, es zu glauben — wenn sie eine Ahnung hätten, wenn es nur ihr Dünkel zuliesse zu erkennen, dass ihre Aussprüche voll Widersprüche sich selbst aufheben, welches durch ihre völlige Unkenntnis veranlasst wird. Durch was und an wem sind sie berufen, decidierte Urteile, Belehrungen u. s. w. über die Kunst abzugeben? Gewöhnlich sind es Schreiber in Bureaus, oder Personen, die durch Talentlosigkeit und Faulheit sich keinem Berufe widmen konnten, nichts sind, der Gesellschaft zur Last fallen, wogegen jeder Taglöhner Nutzen bringender ist. Es geschieht wohl manchmal, dass sie von Künstlern, welche durch die Feder das Publikum aufmerksam machen, was man von solchen Aussprüchen zu halten hat, zurechtgewiesen werden, allein, die Frechheit geht so weit, dass sie drohen einen solchen Künstler, der sie lächerlich gemacht, zu vernichten! Welche Macht steht ihnen als Hintergrund zu Gebote? Es wäre die grösste Schmach, wenn hohe Staatsmänner sich von solchen Individuen ihre Handlungsweise bestimmen liessen. So ist es gerade dem Gedeihen wahrer Kunst nur hinderlich; einmal schon durch die dreisten Behauptungen ihrer lächerlichen, oder persönlich verleumdenden Aussprüche, und da das Publikum in der Regel derlei Aussprüche glaubt, weil sie gedruckt sind, ja sogar viele diese Kritiken bei den Bildern in der Ausstellung zur Hand haben, um nur ja kein eigenes Urteil zu haben, sich in solcher Weise gängeln lassen, und dann um gleichsam der Kunst Hohn zu sprechen, indem sie Leistungen von Malern ihrer Clique, die unter aller Kritik sind, mit Weihrauch der höchsten Huldigung bestreuen.

Was haben also diese Kritiker geleistet? Die heimische Kunst ist immer mehr und mehr, statt sich zu heben, gesunken. Diese Aussprüche haben viele junge Talente schon bei ihrer Entwicklung in solcher Weise beirrt, dass jede Hoffnung für sie dahin ist.

Ich habe bei einigen Gelegenheiten versucht dieses Treiben durch Entgegnungen in den Journalen zu paralisieren, und es ist mir auch zeitweise gelungen, gewisse Stimmen in ihrer Lächerlichkeit dem Publikum zu bezeichnen, und zum Schweigen zu bringen; allein die Herren Redakteure nehmen sehr ungern, oder einige auch gar nicht, derlei Beleuchtungen in ihr Journal auf, ausser mit Insertionskosten, und da es das Beste der Kunst betrifft, und nicht meinen persönlichen Vorteil, so musste ich meinem Eifer Einhalt thun. Die Herren Redakteure besorgten vor allem ihre von ihnen bezahlten Berichterstatter als unfähig erklärt zu sehen, und bei der Gleichgültigkeit, welche sie für die bildende Kunst haben, beschützen sie lieber ihre Lieblinge, und lassen die Spalten ihrer Journale nur diesen erbärmlichen Umtrieben offen. Wäre es nicht besser die Räume ihres Blattes mit etwas andern zu füllen, über bildende Kunst lieber ganz und gar zu schweigen? Denn derlei hebt kein Journal. Wird auch manchmal die Wahrheit verkündet, so erscheint es so ausser aller Gewohnheit, wird für Sotise gegeben, und man macht Pressvergehen daraus; wer soll aber bei einem solchen Pressprozesse das richtige Urteil fällen, da unsere Kunstzustände weder erkannt noch beachtet sind?....

Jene Journalisten sind nebst dem, dass sie Ignoranten sind, auch böswillige parteiische, die auf Kosten der Sache, der Kunst, Individuen lobhudeln, in einer Art, die angesichts der Kunst wohl höchst lächerlich ist, aber wegen obiger Ursachen das wahrhaft Gute beeinträchtigt. Ihre Aussprüche sind gewöhnliche, allbekannte, abgenützte Phrasen.

Wenn es diesen Kritikern wirklich um die Sache und nicht um Personen zu thun wäre, wenn sie im stande wären, durch ihre Kritik nützen zu können, so ist nicht das Journal der Platz dazu, auch nicht die Öffentlichkeit, sondern das Atelier der Künstler. Dort könnten sie ihre Meinung gegenüber dem Künstler aussprechen, insofern sie eine haben, und der Künstler sie erwidern; es würde sich bald zeigen, wer der Belehrung bedarf. Denn belehren soll ja die Kritik, das ist ihr Zweck.

Wenn nun die Herren Kritiker sich befähigt wähnen, gegenüber dem Künstler ihre Meinung zur Geltung bringen zu können, ihn zu belehren,

ihm wenn er auf Abwegen wandelt den rechten Weg zum Heile der Kunst zu zeigen, so dürften sie insgesamt diesen Vorschlag, derlei Besprechungen in den Ateliers der Künstler zu pflegen, ihre begonnenen und vollendeten Leistungen kritisch zu beleuchten, annehmen, und ich verpflichte mich, der erste zu sein, der in seinem Atelier seine Werke einer solchen Besprechung unterzieht. Nur eine kleine Bedingung setze ich daran: dass meinerseits einige Zeugen, wenn auch stillschweigend, diesen Verhandlungen beiwohnen.

Nun meine Herren, kann man billiger sein, haben Sie eine bessere Gelegenheit Ihre Beurteilungsfähigkeit zu beweisen?

Auch verpflichte ich mich der erste zu sein, der über diese Fähigkeit in der Öffentlichkeit seine Anerkennung ausspricht, und alles widerruft, was er über ihre Ignoranz zum öftern gesagt und geschrieben, wenn sie das Gegenteil in solcher Art beweisen. Im Gegenteil aber müssen sie die Sache, wenn auch eine Lieblingssache von ihnen, aufgeben und keine Kritik mehr schreiben, denn sonst würde ich auch ihr Fiasko, bestätigt durch die Zeugen, dem Publikum zur Einsicht stellen .....

Auch dürfte ihre Anonimität aufhören (vielleicht verschweigen sie aus zarten Rücksichten für ihre Angehörigen ihre Namen!) sie müssten ihre Kritiken mit ihren wirklichen, nicht Pseudonamen unterzeichnen, damit das Publikum gleich ersehe, mit wem es zu thun hat, auch würden dann die Künstler sich an sie wenden können ihren Rat einzuholen, überhaupt Nutzen schöpfen von ihren Kenntnissen. Es wäre auch für die Nachwelt wünschenswert ihre Namen zu wissen, damit sie bei der verdienten Anerkennung manches Künstlers und seiner Werke auch ihren Teil bekämen.

Wie sind Mozart, Beethoven bei ihren Lebzeiten von gewissen Richtern heruntergerissen worden! Die Nachwelt denkt anders; ihre Werke in ihrer Vortrefflichkeit und Originalität stehen vor den Jetztlebenden unerreicht da. Mozart, Beethoven haben in dürftigen Verhältnissen gelebt, niemand dachte daran, ihnen wegen ihrer genialen Leistungen Auszeichnungen zukommen zu lassen, während jetzt manche Kompositeure (ja wohl ist jetzt alles aus Verschiedenen gestohlen, komponiert!) mit mehreren Orden prangen, die nicht würdig sind, Jenen die Schuhriemen aufzulösen. Beethoven hätte sich hoch geehrt und glücklich gepriesen, wenn er die goldene Medaille erhalten hätte als Anerkennung seiner künstlerischen genialen Leistungen. Die Anerkennung wirklich künstlerischen Verdienstes ist aber jedem Staate Pflicht und gereicht ihm zur Ehre.

Wie in der Musik, ebenso in der bildenden Kunst sowohl in Österreich als in Deutschland. Diejenigen Maler oder Bildhauer und Architekten, die so recht aus den vorhandenen Kunstwerken aller Zeiten zu stehlen wissen, werden für diese Diebstähle honoriert und dekoriert. Bei solchem Treiben wäre es am Platze, dass die Kunstgelehrten ihre Stimme erheben und darauf hinweisen sollten; was ist aber die Ursache ihres Stillschweigens? Unkenntnis, Parteilichkeit .....

Mögen derlei geschichtliche Thatsachen das Publikum für die Folge aufmerksam auf die Unterscheidung von Wahrheit und Trug machen.

PETER BEHRENS, KATHOLISCHES GESELLENHAUS FÜR NEUSS, GARTENFRONT

PETER BEHRENS

VON

KARL ERNST OSTHAUS

Aus dem nunmehr zehnjährigen Kampfe, dem das Zeitalter der Stilmoden in Deutschland erlag, schallte das Feldgeschrei der führenden Künstler uns wechselvoll entgegen.

Zunächst wurde allem überflüssigen Zierrat der Krieg erklärt, der, wie die Zinnen an Dächern und Türmen, einem längst überlebten Bedürfnis entsprossen und nun zur hohlen Phrase erstarrt war. Man verlangte Formen, die aus modernen Bedürfnissen entwickelt waren und verstieg sich bis zur Behauptung der Idendität des Zweckmässigen und des Schönen.

Aber diese Theorie reichte nicht zu. Ein Säulenhof mochte im alten Griechenland „zweckmässig" sein; das schöne Verhältnis der Säulen zum Gebälk war damit nicht ergründet. Man glaubte also das Problem im Konstruktiven suchen zu sollen und setzte anstelle der äusseren Zweckmässigkeit die innere.

Steinfassaden, die zu Verkleidungen von Eisenkonstruktionen dienten, wurde nun der Krieg erklärt; der Eiffelturm und die Dampfmaschinen wurden als Gipfel moderner Schönheit gepriesen. Aber wiederum erwachten Bedenken. Lag in der reinen Konstruktion die Idee, warum hatten Konstrukteure wie die Gotiker der srraffen Nüchternheit ihrer Gewölbebauten den mystischen Reiz farbiger Fenster gesellt und ihr höchstes Können so missachtet, dass sie es unlogisch anwandten, Streben und Spitzbögen wie zum Spiele auf geschnitzte Holzaltäre und Sakramentshäuschen übertrugen? Es wurde den Künstlern klar: nicht im Organischen allein liegt das Heil, sondern auch im

schönen Schein, im Zusammenklang herrlich bereiteter und wohlbehandelter Materiale.

Aber — mochten die Dome des Mittelalters uns so verständlich werden — was verlieh den wuchtigen Palästen von Toskana, den Schlössern von Würzburg, Bruchsal, Nancy ihre Schönheitsmacht? Hier wirkte Etwas, das mit äusseren Beziehungen, mit Technik und Material nicht zu erklären war. Sie leuchten in ein Auge unserer Seele, das von theoretischen Fragen nichts weiss, das rein und gross die Harmonie in Formen empfindet und sein Glück im Maasse, im Rhythmus ersieht.

Der Raum als solcher: das ist in der Tat stets das wahre Problem der Architektur gewesen, und nur die natürlichen Schwierigkeiten, die seine Umschliessung verursacht, hat das Interesse so oft auf die Fragen der Technik als auf die scheinbar wesentlichen abgelenkt. Die eigentlich künstlerische Aufgabe aber ist heute wie je, den durch seine Bestimmung individualisierten Raum unter souveräner Verwendung der Materiale und der technischen Mittel zur rhythmisch beseelten, harmonisch in sich geschlossenen Form zu gestalten.

*

PETER BEHRENS, KATHOLISCHES GESELLENHAUS, VORDERFRONT

Über die Begabung der heute in vorderster Reihe stehenden Erneuerer unserer Architektur und den Wert ihrer Beiträge zum künstlerischen Leben der Gegenwart sind die Ansichten noch sehr geteilt. Man darf aber sagen, dass sich Keiner gründlicher mit jenen die Zeit bewegenden Theorien aus einander gesetzt hat als Peter Behrens.

Die Darmstädter Ausstellung von 1901 hat ihn den Deutschen bekannt gemacht. Sein Haus,

in dem schon alle Handwerke vertreten waren, in dem Alles: Architekturformen und Gartenanlage, Mosaiken, Holzintarsien, Metallarbeiten, Möbel, Stuckdecken und Teppiche, Gläser und Bestecke von seiner Hand entworfen war, bildete dort das wichtigste Ereignis. Als die Darmstädter Künstlerschaft auseinanderstob, übernahm Behrens den Direktorposten der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Leider hat diese Stadt ihre Pflichten gegen den Künstler schlecht begriffen. Es bleibt zu beklagen, dass sein Schaffen mehrere Jahre hindurch in Arbeiten für Ausstellungen fast aufging. Immerhin mag der Zwang zu theoretischer Klärung, den die Lehrthätigkeit mit sich brachte, seine Entwickelung gefördert haben. In diesen Jahren erkannte er seinen inneren Zug zur Antike und zur Renaissance und den Gegensatz seiner Art zur Gotik und zum Barock.

Man kann den Weg seiner Entwickelung verfolgen von Darmstadt über den „Hamburger Raum" in der Turiner Ausstellung 1902, den Bibliotheksaal für St. Louis 1903, die Norddeutsche Ausstellung in Oldenburg 1905 bis zu seinen Räumen in der grossen vorjährigen Ausstellung in Dresden und dem Tonhaus der Kölner Ausstellung von 1906. Seine letzten Schöpfungen liegen nun in kristallener Klarheit vor uns. Wir können sie auflösen, fast wie eine mathematische Aufgabe. Wer den Künstler darum tadelt, wer in dem scheinbar formelhaften Aufbau Mangel an Phantasie erblickt, vergisst, dass niemals aus den Prinzipien der Ausführung auf die Qualität der künstlerischen Konzeption geschlossen werden darf. Er müsste folgerichtig auch das Abendmahl Lionardos verwerfen, dessen aus den Tiefen der Seele geschöpfte Idee durch die Gesetzmässigkeit des Aufbaus doch nimmermehr in Frage gestellt wird. So ist auch die Weihe und Feierlichkeit, die das vornehmliche Kennzeichen der Raumschöpfungen von Peter Behrens ist, keine Folge von Kunstprinzipien, sondern der Ausdruck eines Künstlerwillens, dem sie dienen.

Als Beispiel eines Innenraums der letzten Zeit bringen wir den Vortragssaal im Folkwang. Es muss betont werden, dass dieser Raum im Rohbau bereits fertig stand, als der Künstler seine gestaltende Hand daran legte, doch genügten geringe Änderungen der Grössenverhältnisse, um ihn seinen Zwecken gefügig zu machen. Die Raumform des Saales ist mit verblüffend

PETER BEHRENS, ENTWURF FÜR EIN WARENHAUS

PETER BEHRENS, SPEISEZIMMER

PETER BEHRENS, VORTRAGSAAL IM FOLKWANGMUSEUM

wenigen Worten zu beschreiben: gegen zwei neben einander gestellte Würfel ist ein Halbzylinder gelegt; eine Halbkugel von gleichem Umfang bildet als Kuppel den Abschluss. Wie uns diese Form nur durch die umgrenzenden Flächen zum Bewusstsein kommt, so kann auch das innere Leben des Raumes nur auf den Wänden seinen Niederschlag finden. In dieser Wechselbeziehung liegt aber dann gleich das Wesen Behrensscher Ornamentik. Wie die Linien die Wand in Flächen teilen, so teilen sie den Raum in Schichten. Wir bemerken in seinem Niederschlag ein rhythmisches Leben, das auf wechselreichen Kombinationen einer Einheitsform beruht. Diese Einheitsform ist hier ein Quadrat von 75 Centimetern. Sie geht in den quadratischen Seitenwänden der Höhe und Breite nach je siebenmal auf. Die vertikalen Wandstreifen enthalten sie der Breite nach je ein bis drei, der Höhe nach sechs Mal; darüber breitet sich ein horizontal gestreckter Fries, dessen Schilder und Konsolenpaare die Einheitsform in eindringlichster Weise einzeln aufgereiht darstellen. Thüren, Schrank und Kamin unterwerfen sich willig ihrer Herrschaft; die Thüren enthalten sie acht, Schrank und Kamin je zwölf Mal. So findet der aus Luftwürfeln aufgetürmte Saal sein Widerspiel an jedem Körper, jeder Linie; der Rhythmus teilt sich dem Unbefangenen zwingend mit. Von seiner unsichtbaren Macht getragen giebt sich die Anschauung leicht und willig den Harmonien des Strebens und Getragenseins hin, worin alle architektonische Schönheit ihren letzten Grund hat. Man halte die Konsolen zu, um das Leben zu ermessen, das sie zwischen Wand und Kuppel entfalten.

Ebenso taucht der Flächenniederschlag der Kuppel in den Reifen des Kronleuchters, im Halbrund der grossen Bank, den Friesschildern und den Marmorintarsien des Kamins wieder auf. Wer Vergleiche liebt, mag den Reim der Dichtung als Analogon heranziehen. Auch könnte man die Erscheinung, dass die gleiche Form durch die verschiedenartigsten Materiale und Farben ausgedrückt wird, mit den Variationen eines musikalischen Thema in Parallele stellen. Dass Dunkel und Hell sich hierbei häufig umkehren, entspricht nur des Künstlers Grundauffassung, keine Form sei ohne Gegenform denkbar, der Entwurf müsse also von vornherein Positiv und Negativ eines Ornamentes in gleichem Maasse berücksichtigen. Es ist demnach gleichgültig, ob das Eine oder das Andere durch den Helligkeitsgrad hervorgehoben wird.

Es ist hier vielleicht der richtige Ort, um über die Stellung von Malerei und Plastik zur Auffassungs-

weise des Künstlers einiges anzuführen. Diese Stellung kann natürlich nur innerhalb des rhythmischen Gesamtlebens gesucht werden. Ohne dass der psychische Gehalt des Kunstwerkes dadurch berührt würde, findet seine Erscheinungsform in den Raumschichten und Flächenteilungen ihre feste Umgrenzung. Von den Vertikalen aufgerichteter Körper, den Horizontalen gereihter Köpfe und Hände wird man dieselben rhythmischen Funktionen erwarten müssen, wie von den linearen Ornamenten. Gerade dadurch treten sie mit der Architektur in ein inniges Bündnis, in einen Zusammenhang, der notwendig erscheint, und werden wahrhaft monumental. Ihre gegenständliche oder allegorische Bedeutung ist nebensächlich, dagegen wird ihre symbolische Kraft um so stärker sein, je mehr die architektonische Gesamtkonzeption im Sinne ideeller Bedeutung erfasst wurde. Künstler wie Bosselt und Weiss haben in diesem Sinne mit Behrens zusammengearbeitet; in der Mannheimer Ausstellung sind Hofer, Haller, Hoetger und Maillol ihm zur Seite getreten. Aus der innigen Verschmelzung verwandter Geister ist dort ein Raumbild von seltener Schönheit entstanden. Gerade in dieser Hinsicht ist zu beklagen, dass der herrliche Entwurf für das Tietz'sche Warenhaus in Düsseldorf, das, wäre es erbaut worden, für die Architektur der Kunststadt am Rhein allerdings eine vernichtende Kritik bedeutet hätte, nicht zur Ausführung gelangen wird.

Nicht besser erging es einem Kirchenprojekt für Hagen, das, obwohl sich Männer wie Gurlitt, Goecke, Clemen und, was besondere Erwähnung verdient, die massgebende Provinzialinstanz Westfalens: Baurat Siebold in Bielefeld, für einen unvollkommeneren Vorentwurf des Künstlers eingesetzt hatten, mit ein paar billigen Glossen von der zuständigen Kommission abgetan wurde. Der alte Wahn, dass die schon fünfzig Jahre vor dem Auftreten Luthers überholte mittelalterliche Technik des gotischen Stils der allein angemessene Ausdruck für protestantisches Empfinden sei, verdreht noch immer, so närrisch er ist, Pastoren und Kirchenvätern die Köpfe. Dass die gesamte Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues in die nachgotische Zeit der Renaissance und des Barock fiel, dass die hervorragendsten Gotteshäuser des Protestantismus Zentralkirchen waren, wird einfach ignoriert. Dass aber Stil und Kirche genau so viel miteinander zu thun haben, wie Freiligraths Trochäen mit einer darin besungenen Giraffe, dass „moderne Künstler" (diese Zöllner und Sünder!) in Konstruktionen aus Beton und Eisen genau so „christlich" bauen können, wie ihre mittelalterlichen Kollegen in Streben und Gewölben aus Stein, das gehört zu den verruchtesten Irrlehren der Zeit! So werden Gemeinden und Städte um ihr Recht auf einen Platz an der Sonne der Kunst betrogen, und Kirchen, die Tempel der

PETER BEHRENS, VORTRAGSAAL IM FOLKWANG-MUSEUM

PETER BEHRENS, PROJEKT EINER EVANGELISCHEN KIRCHE FÜR HAGEN I. W., HAUPTANSICHT

Wahrheit sein sollten, bleiben nach wie vor ein Abbild der Unselbständigkeit und Unwahrhaftigkeit unserer Zeit.

Es ist übrigens das kleinste Verdienst des Künstlers, dass die Hagener Kirche im Sinne moderner Technik erdacht wurde. Viel wichtiger ist, dass er das Grundwesen des protestantischen Gotteshauses wieder richtig erkannte. Seine Kirche ist ein Oktogonal- also Zentralbau. Der Zentralbau steht als eigentlicher Hörraum dem Langbau, der dem Schauen entspricht, grundsätzlich gegenüber. Wäre der katholische Gottesdienst nicht in so hohem Masse auf das Anschauen der Messe zugeschnitten, so hätte der Grundtypus des gotischen Langbaues, den man seit fünfzig Jahren als allein seligmachende Kirche empfindet, niemals entstehen können. In neuerer Zeit strebt man, in richtiger Erkenntnis dieser Sachlage, dem Zentralbau wieder zu; die Kompromisse aber, die man zwischen ihm und der Gotik zu schliessen suchte, sind so unglücklich wie möglich ausgefallen. Als man, um 1450, nach mehrhundertjähriger Pause, wieder anfing, Zentralkirchen zu bauen, hat man die Gotik eben abgestreift. Das gerade war der Punkt, wo sie sterblich war.

Der bei weitem wichtigste Vorzug des Hagener Entwurf erscheint uns aber zu sein, dass Behrens von der körperhaften Zusammenbindung der einzelnen Bauteile zu einer raumbildenden Auflösung vorgeschritten ist. Die Kirchenarchitekten des neunzehnten Jahrhunderts hatten völlig vergessen, dass die ihnen vorschwebenden Kirchen des Mittelalters so gut wie niemals freistanden, dass insbesondere die Anordnung der Türme an der Westseite nur aus ihrem Zusammenhang mit dem Kreuzgang erklärt werden kann: sie füllten dort eine perspektivische Senkung. Behrens löst nun die künstlerisch unhaltbar gewordene Verbindung, stellt den Turm frei und schafft sich durch weitere lose Angliederung von Vorhallen, Konfirmandensaal, Pfarrhaus und mauerumfriedeten Gärten die Elemente einer ausserordentlich glücklichen, durchaus raum-

haften Einordnung in das Städtebild. Wie er die Vorplätze und Ansichten nach der Bedeutung der vorbeiführenden Verkehrszüge abgestuft, das an steigende Gelände durch Treppen für die Gesamtwirkung der Anlage ausgenutzt, den Turm an die höchste Stelle gerückt und seine hochragende Wirkung durch die gegen ihn abfallenden Dachschrägen und die tiefliegende Überschneidung durch einen Verbindungsbau herausgearbeitet hat: das alles zeigt ihn als einen ebenso ökonomischen wie seiner Mittel bewussten Meister des Städtebaues. Die wunderbare, auf Rhythmen sich wiegende Musik der Massen verdeutlicht die Abbildung zur Genüge.

Was der Name Behrens für unsere moderne Gartenkunst bedeutet, lassen zwar die hier gezeigten Beigaben nicht erkennen. Unvergessen aber wird bleiben, dass der Künstler 1904 in Düsseldorf das erste, natürlich vielbelachte, seitdem aber zum Ausgangspunkt einer wichtigen Bewegung gewordene Beispiel eines monumentalen Gartens geboten hat. Nicht eines Gartens, dessen grösstes Verdienst die Abwesenheit von Bretzelwegen gewesen wäre, sondern eines Organismus von Gebäuden, Terrassen, Brunnen, Lauben und Gartenanlagen, der sich zu einer Raumdichtung von überraschender Grossartigkeit zusammenschloss. Man sieht, wie das Prinzip des Raumrhythmus, einmal erkannt, das ganze Gebiet der räumlichen Sichtbarkeit seiner Herrschaft unterwirft.

Seit kurzem weilt Peter Behrens als künstlerischer Beirat der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin. Die mit Marokko und Sensationsprozessen beschäftigte Tagespresse hat dieser Berufung keine Leitartikel gewidmet. Und doch ist sie eines der interessantesten Symptome unserer Zeit. Man darf annehmen, dass mäzenatische Gelüste sie nicht verursacht haben, dass vielmehr die wirtschaftliche Notwendigkeit einer Verbindung der Industrie mit der Kunst sich im Verwaltungskörper dieses grossen Unternehmens fühlbar gemacht hat. Und darin liegt ein Triumph, so überraschend gross, dass er die kühnsten Hoffnungen unserer letzten Jahre überholt. Die Kunst hat wieder Bürgerrecht in Deutschland!

PETER BEHRENS, HAUS OBENAUER, HAUPTEINGANG

Wir wollen uns der Aussicht freuen, an den zahllosen Beleuchtungskörpern und Fabrikaten aller Art, die aus den Werkstätten der Firma hervorgehen, künftig einen Hauch des künstlerischen Geistes zu spüren. Vielleicht auch wird uns mehr bescheert. Den heissen Wunsch aber wollen wir nicht begraben, Peter Behrens einst vor die grössten Aufgaben gestellt zu sehen, die eine Nation zu vergeben hat. Wir haben nicht so viele Meister seiner Kunst, dass wir sie ungestraft vergeuden dürften.

PETER BEHRENS, HAUS OBENAUER, SAARBRÜCKEN

PAUL GAUGUIN, INSULANERIN

NOA-NOA

VON

PAUL GAUGUIN

(FORTSETZUNG)

Ich versuchte zu arbeiten, machte allerlei Notizen und Skizzen.

Aber die Landschaft mit ihren starken, reinen Farben blendete mich, machte mich blind. Ich war immer unentschieden, suchte und suchte . .

Und dabei war es so einfach zu malen, wie ich es sah, ohne viel Überlegung ein Rot neben ein Blau zu setzen! Vergoldete Gestalten in Bächen und am Strande entzückten mich, warum zögerte ich, diesen Sonnenjubel auf meine Leinwand zu bannen.

O! diese alten europäischen Überlieferungen! die furchtsame Ausdrucksart entarteter Rassen!

Um mich mit dem eigentümlichen Charakter eines tahitischen Gesichts vertraut zu machen, wollte ich das Porträt einer meiner Nachbarinnen, einer jungen Frau reiner tahitischer Abstammung machen.

Eines Tages faßte sie sich ein Herz, in meine Hütte zu kommen und sich Photographien von Bildern anzusehen, mit denen ich eine Wand meiner Kammer tapeziert hatte. Sie betrachtete sie lange, mit ganz besonderem Interesse die Olympia.

— Wie gefällt dir das? fragte ich sie. (Ich hatte in den zwei Monaten, wo ich nicht mehr französisch sprach, ein paar tahitische Worte gelernt.)

Meine Nachbarin erwiderte:

— Sie ist sehr schön.

Ich lächelte über diese Bemerkung und sie rührte

mich. Hatte sie denn Verständnis für das Schöne? Was aber würden die Professoren der Akademie der Schönen Künste dazu sagen?

Nach einem fühlbaren Schweigen, wie es einer Gedankenfolgerung vorauszugehen pflegt, fügte sie plötzlich hinzu:

— Ist das deine Frau? — Ja.

Ich scheute diese Lüge nicht. Ich, der Tané der schönen Olympia!

Während sie neugierig einige religiöse Kompositionen der italienischen Primitiven prüfte, begann ich eilig, ohne daß sie es sah, ihr Porträt zu skizzieren.

Sie merkte es plötzlich, rief schmollend — Aïta! (Nein) und lief davon.

Eine Stunde später war sie in einem schönen Kleid, die Tiaré hinterm Ohr, wieder da. — Geschah es aus Koketterie? aus Freude, nach der Weigerung freiwillig nachzugeben? Oder war es einfach das Lockende der verbotenen Frucht, die man sich selber verwehrt? Oder noch einfacher vielleicht bloße Laune, ohne jeden andern Beweggrund, wie die Maories sie gewohnt sind?

Ohne Zögern machte ich mich an die Arbeit, ohne Zögern und fieberhaft. Ich war mir bewußt, daß von meiner Leistung als Maler die physische und moralische Ergebenheit des Modells, eine rasche, stillschweigende, unweigerliche Einwilligung abhing.

Nach unsern Regeln der Ästhetik war sie wenig schön.

Aber sie war schön.

Ihre Züge waren von einer raffaelischen Harmonie, und den Mund hatte ein Bildhauer modelliert, der es versteht in eine einzige bewegliche Linie alle Freude und alles Leid zu legen.

Ich arbeitete hastig und leidenschaftlich, denn ich wußte wohl, daß auf die Zustimmung noch nicht zu rechnen war. Ich zitterte davor in diesen großen Augen Furcht zu lesen und Verlangen nach dem Unbekannten, die Melancholie bitterer Erfahrung, die jeder Lust zugrunde liegt, wie das unfreiwillige, souveräne Gefühl der Selbstbeherrschung. Solche Geschöpfe scheinen uns zu unterliegen, wenn sie sich uns geben und unterliegen doch nur ihrem eigenen Willen. Sie beherrscht eine Kraft, die etwas Übermenschliches hat — oder vielleicht etwas göttlich Animalisches.

❋

Jetzt arbeitete ich freier, besser.

Aber meine Einsamkeit quälte mich. Ich sah in dieser Gegend zwar junge Frauen und Mädchen mit ruhigem Blick, echte Tahitianerinnen, und einige darunter hätten vielleicht gern das Leben mit mir geteilt. — Aber ich wagte nicht sie anzureden. Sie schüchterten mich wirklich ein mit ihrem sicheren Blick, der Würde ihrer Haltung und den stolzen Gebärden.

Dennoch wollen alle „genommen", buchstäblich brutal genommen sein, (m a ü, ergreifen) ohne ein Wort. Alle haben den geheimen Wunsch nach Vergewaltigung: weil durch diesen Akt männlicher Autorität der Weibwille seine volle Unverantwortlichkeit behält — denn so hat es ja nicht seine Einwilligung zum Beginn einer dauernden Liebe gegeben. Möglich, daß dieser erst so empörenden Gewalt ein tiefer Sinn zugrunde liegt, möglich auch, daß sie ihren wilden Reiz hat. Ich dachte wohl daran, aber ich wagte es nicht.

Und dann hielt man mehrere von ihnen für krank, von jener Krankheit befallen, die den Wilden als erste Stufe des Kulturlebens von den Europäern gebracht wird . . .

Und wenn die Alten, auf eine von ihnen weisend, zu mir sagten:

— Maü téra (nimm diese), hatte ich weder die notwendige Kühnheit noch Vertrauen. Ich ließ Titi sagen, daß ich sie mit Vergnügen wieder aufnehmen wolle.

Sie kam sogleich.

Der Versuch mißglückte, und an der Langeweile, die ich in der Gesellschaft dieser an den banalen Luxus der Beamten gewöhnten Frau empfand, konnte ich ermessen, welche Fortschritte ich bereits in dem schönen Leben der Wilden gemacht hatte.

Nach Verlauf einiger Wochen schieden Titi und ich für immer von einander.

Ich war wieder allein.

❋

Ich war seit einiger Zeit mißmutig geworden. Meine Arbeit litt darunter. Zwar fehlten mir viele wesentliche Hilfsmittel, es verstimmte mich, künstlerischen Aufgaben, die mich berauschten, machtlos gegenüber zu stehen, aber hauptsächlich fehlte mir die Lust.

Seit mehreren Monaten war ich von Titi getrennt, hatte seit Monaten nicht mehr ihr übermütig kindliches, zwitscherndes Geplauder über dieselben Dinge und dieselben Fragen gehört, auf die ich immer mit denselben Geschichten antwortete.

Und diese Stille tat mir nicht gut. Ich beschloß fortzugehen, eine Fahrt um die Insel zu machen, für die ich kein bestimmtes Ziel festsetzte.

Während ich meine Vorbereitungen traf — ein paar leichte Pakete für die Bedürfnisse der Reise — und meine Studien ordnete, schaute mein Nachbar und Freund Anani mir beunruhigt zu. Nach langem

Zögern, begonnenen und wieder unterbrochenen Gebärden, deren klare Deutlichkeit mich sehr belustigte und zugleich rührte, entschloß er sich endlich mich zu fragen, ob ich mich anschickte fortzugehen.

— Nein, erwiderte ich, ich will nur einen Ausflug von mehreren Tagen machen. Ich komme wieder.

Er glaubte mir nicht und fing an zu weinen.

Sein Weib gesellte sich zu ihm und versicherte mich ihrer Zuneigung, sagte mir, daß ich kein Geld brauche, um unter ihnen zu leben, daß ich, wenn ich wollte, einst für immer dort ruhen könnte — sie wies auf einen mit einem Bäumchen geschmückten Grabhügel nahe bei ihrer Hütte.

Und plötzlich verlangte mich danach — dort — zu ruhen. Da würde mich wenigstens in alle Ewigkeit niemand stören ...

— Ihr Europäer seid seltsam, fügte das Weib des Anani hinzu! Ihr kommt, ihr versprecht zu bleiben, und wenn man euch lieb hat, geht ihr wieder! Ihr sagt, um wiederzukommen, aber ihr kehrt niemals zurück!

— Ich aber schwöre, daß es meine Absicht sei diesmal wiederzukommen.

Später (ich wagte nicht zu lügen), später wüßte ich noch nicht ...

Schließlich ließen sie mich ziehen.

⁂

Am folgenden Tage machte ich mich frühzeitig wieder auf den Weg.

Der immer wechselvoller gestaltete Fluß, der bald Bach, bald Strom, bald Wasserfall war, machte seltsam launenhafte Krümmungen und schien zuweilen in sich selbst zurückzufließen. Ich verlor unaufhörlich den Weg und mußte mir von Zweig zu Zweig oft mit den Händen vorwärts helfen, wobei ich selten den Boden berührte. Vom Grunde des Wassers sahen Krebse von außerordentlicher Größe zu mir empor und schienen zu sagen: Was tust du hier? — und hundertjährige Aale flohen bei meinem Nahen.

Plötzlich, bei einer jähen Wendung, bemerkte ich an einen Felsenvorsprung gelehnt, den es mit beiden Händen eher liebkoste als es sich daran hielt, ein junges nacktes Mädchen. Es trank aus einer Quelle, die leise aus großer Höhe zwischen den Steinen rieselte.

Nachdem es getrunken hatte, nahm es Wasser in beide Hände und ließ es zwischen den Brüsten niederrinnen. Dann — obwohl ich nicht das geringste Geräusch gemacht hatte — senkte es wie eine furchtsame Antilope, die instinktmäßig die Gefahr wittert, den Kopf und blickte forschend nach dem Dickicht, wo ich unbeweglich stand. Mein Blick begegnete dem ihren nicht. Aber kaum hatte sie mich erspäht, als sie mit dem Ruf: Taëhaë! (wütend) untertauchte.

Ich stürzte an den Fluß: niemand, nichts — nur ein riesiger Aal, der sich zwischen den kleinen Kieseln auf dem Grunde hinwand. FORTSETZUNG FOLGT)

PAUL GAUGUIN, TAHITIANER

UTAMARO, EIN MODELL

Die im Bilde gegebene Inschrift Utamaros ist merkwürdig genug, um sie hier mitzuteilen. Sie lautet, nach der Übersetzung von Julius Kurth (siehe die betr. Chroniknotiz) folgendermassen:

„Wenn man ein Bild malt, dessen Pinselstriche nicht schmeicheln, und bei dem ein hübsches Gesicht nur mit schwarzer Farbe getuscht ist, und wenn selbst die Kleidung schlecht gemalt ist und das Bild etwas skizzenhaft Nacktes hat, so entspricht das doch der lebendigen Wirklichkeit. Oder wenn man Brokatstoffbilder mit Rot, Indigo, Purpur und Grau besprenkelt und das Konterfei irgend einer unschönen Dame mit rotem Schminkpulver bestreicht, so ist doch sonnenklar, dass das immer noch besser ist, als chinesische Pfuschermalerei, wenn man es nämlich versteht, in die fünf Gesichtsteile den rechten Liebreiz hineinzulegen. Dafür nehme ich aber auch ein Honorar, das so erhaben ist wie meine Nase, und das sich mit einer richtigen Bezahlung genau so vergleichen lässt, wie eine Dirne von der billigen Ware mit einer vornehmen Dame, die tausend Goldstücke schwer ist, — woraus man entnehmen kann, dass der Autor eine eingedrückte Nase sitzen hat.“

CHRONIK

Karikaturen sind gut für den flüchtigen Blick, im Vorbeigehen oder beim schnellen Umblättern. Man kann nur wenig zur Zeit davon vertragen. Darum ist eine Ausstellung von Karikaturen von vornherein bedenklich. Erträglich wird sie nur, wenn der Umfang aufs Äusserste beschränkt und nichts als das Beste gezeigt wird. Beides war in der Ausstellung moderner Karikaturisten, die in diesen Wochen im Sezessionshaus von den „Lustigen Blättern" veranstaltet wurde, versäumt worden. Eine durchaus nutzlose Ausstellung. Zwei Drittel der Werke waren von mässigen Franzosen, ein Sechstel von Engländern und im letzten Sechstel begegnete man endlich ein paar deutschen Namen zweiten und dritten Ranges. Es fehlten Heine, Wilke, Bruno Paul, – alle die Simplizissimusleute; es fehlten entscheidende Werke von Busch und Oberländer, Neumann und Kirchner, Gulbransson und Engstroem, Lautrec, Steinlen und Beardsley. Potenzen wie Forain, Léandre und Willette können dafür nicht Ersatz bieten; und noch weniger die unmotiviert grotesken Gewaltsamkeiten der Berufskarikaturisten. Seelenlose Karikaturen sind mehr zum Weinen als zum Lachen. Oder zum Brechen. Alles in allem: es war mehr unappetitlich als unterhaltend. –

Die Berliner Kritik, als Beraterin des allzeit modernen Publikumsgeschmacks, schwärmt neuerdings für Liljefors. Und es wirkt: alle Bilder fast, die in der Ausstellung im Künstlerhaus hingen, sind verkauft worden. Beklagenswerte Käufer! Liljefors ist schon längst kein hervorragender Maler mehr, war es im höheren Sinne nie. Das Tierstück wäre ein interessantes Thema, einmal ausfürlich darüber zu reden. Die Tierstücke von Liljefors sind dadurch bemerkenswert, dass sie kaum welche sind. Es sind weder Tiere mit Landschaft, noch

Landschaften mit Tieren. Beides: Tier und „Naturmilieu" wird gleichmässig berücksichtigt und so verdirbt das eine Motiv dem andern immer die Wirkung. Man preist die Beobachtung: das Meiste ist aber Arrangement. Die fliegenden Adler und Gänse sind in der Bewegung erstarrt; sie sehen gekodakt aus, oder als wären ausgestopfte Exemplare als Vorbilder ins Pleinair der Landschaft gehängt worden. So wird es auch wohl sein. Auf den Jagdliebhaber wirkt Liljefors Motivenwahl, auf den Naturfreund seine Tierliebe und auf den Kritiker der aus Frankreich oder Japan stammende dekorative Trick. Die Behauptung lautet: herrliche Kunst; der Beweis: denn das Tier ist hier endlich einmal mit den „Augen des Jägers" gesehen worden. Ich meine es solle mit Maleraugen gesehen werden. Meerbilder lassen wir doch auch von Kapitänen nicht malen. „Ja", erwidert man, „aber dieser Jäger ist zugleich ein Maler". In diesem „zugleich" liegt die unsterbliche Dummheit. Es hat aus dem Jäger und Tiermaler Rayski ebenso einst einen äusserst sympathischen Dilettanten gemacht wie nun aus Liljefors. In dessen Arbeiten sind gewiss viele sehr wertvolle, illustrative Züge, aber an Rubens oder Snyders Tierstücke, an Courbets Rehe oder an Utamaros und Hokusais Tierzeichnungen darf man nicht einmal denken.

In einer Ausstellung bei Paul Cassirer trat Hodler Einem menschlich näher. Man konnte sehen, auf welchen Wegen dieser monumentale Kartonkünstler zu seinen freskohaften Abstraktionen gekommen ist. Dieser scheinbar Starre erweist sich in seinen Frühwerken als eine sehr resonanzfähige Natur, die lange gesucht hat, bis sie ihre Eigenart fand. Das „Mädchen mit Nelke" hat in seiner einfach weichen Art der Lebensreduzierung modern französische Züge; in dem Bild „Mann und Kind" ist mit glücklichem Gelingen im Kleinen durchaus malerisch ausgedrückt, was E. von Gebhard sich ein Leben lang im Grossen vergebens zu erreichen mühte; und in dem mit bedeutendem Können durchmodellierten Frauenkörper auf dem Bild „Sehnsucht nach dem Unsterblichen" scheint der kalte aber charaktervolle Geist Klingers lebendig geworden. Das interessanteste Bild der Ausstellung war eine grosse Winterlandschaft, die schon vor zehn oder fünfzehn Jahren in der Schweiz berühmt gewesen ist. Es ist Hodler mit diesem Bild gelungen, glaubwürdig Gebirgsstimmung zu geben, was so Vielen schon, selbst einem Segantini, missglückt ist, weil fast immer versucht wird Das darzustellen, was allein durch die machtvolle Quantität wirken kann, also nur in der Natur. Merkwürdige Berührungspunkte mit dem Stil dieses Bildes waren in einigen hübschen holländischen Landschaften Walsers zu entdecken, die sich in derselben Ausstellung befanden. Die neueren schweizer Künstler sind im Stilgefühl durchaus verwandt, wie sie örtlich auch auseinandergerissen werden, und es scheint, als entstände in diesem isolierten und doch allen Einflüssen offenen Land in aller Stille ein neues Zentrum der modernen Malerei. –

Ein sehr wichtiges Ereignis ist die Ausstellung von Werken Delacroix bei Cassirer. Dieser Künstler, dessen Rolle in der Entwickelungsgeschichte der französischen Malerei nicht leicht überschätzt werden kann, war bisher kaum recht bekannt. Selbst der Besucher des Louvre lernt ihn nur teilweise kennen. So deckt diese Ausstellung endlich einmal ein lebendiges Bedürfnis. Schade, dass sie örtlich nicht der Géricaultausstellung bei Gurlitt angegliedert worden ist. Nichts hätte interessanter sein können, als diese Brüdergeister nebeneinander zu betrachten. Géricault ist der Gesammeltere; Delacroix der Beweglichere. Er wirkt in dieser Ausstellung dichterisch, romantisch, lyrisch und hier und da fast literarisch. Bei aller königlichen Souveränität ist etwas Hastiges, Gequältes und Zerfahrenes in diesem Genialen. Dann aber auch wieder ein zuckender Reichtum, der achtlos helle Lichter nach allen Seiten wirft und sie zünden lässt, wie sie wollen und können. Mit einer Notiz ist diese Fülle nicht einmal anzudeuten. Wir werden in einem der nächsten Hefte einen besonderen Essay über Delacroix bringen.

❄

Bei Schulte konnte man sich eines halben Hunderts schöner französischer Bilder aus der Sammlung Alex. Young erfreuen. Welch herzlich überzeugende Intimität ist doch in den Bildern dieser Barbizonleute! Wie gut passen sie in jedes Interieur und wie getreulich ist die anspruchsloseste Alltagsnatur im ewig festlichen, kosmischen Schöpfungsduft wiedergegeben! Von Corot sah man eine Anzahl entzückender Landschaftsgedichte. Von Millet war die in weiche Monumentalität gekleidete Gestalt einer Wäscherin da, von Daubigny gab es viele Proben einer still edlen, niederländisch ernsten Landschaftskunst und schöne Werke sah man auch von Monticelli, J. Maris, J. Israels und Anderen.

Auch Bilder von Steinlen waren ausgestellt. Der Maler stellt sich darin durchaus als Illustrator vor. Und das ist unerquicklich, weil der Betrachter so eine Verwechslung der Kunstmittel erlebt.

❄

Ein bedeutender Teil des Lebenswerkes von Trübner ist bei Gurlitt ausgestellt. Auch in dieser Kollektivausstellung spürt man, wie im Sommer vor Liebermanns Werken in der Sezession, die Stimmung eines bereits geschichtlich werdenden Kunstgeistes. Es wird von dieser Veranstaltung noch zu sprechen sein.

❄

Im Herbstsalon 1908 wird eine Sonderausstellung deutscher Kunst zu sehen sein. Auf die Einladung des Pariser Vorstandes hin hat sich ein deutsches Komitee

erzielt worden, vor allem aber hat der Staat seine Mitwirkung noch nicht zugesagt. Und ohne das Material der deutschen Galerien ist ein würdiges Gesamtbild nicht herzustellen.

✻

Neulich war hier vom „Museum der Lebenden" die Rede. Für das Zeitgemässe der damals ausgeführten Gedanken spricht die Meldung, dass der Magistrat von Frankfurt a. M. jetzt ein solches städtisches Museum für moderne Kunst plant. Die Frankfurter Stadtverwaltung, erzogen vom Geiste Miquels und Adickes, hat sich von je durch lebendige Sachlichkeit und vornehmen Unternehmungsgeist ausgezeichnet.

✻

Utamaro, von Julius Kurth. Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig. — Nachdem wir uns ein paar Jahrzehnte lang dem ästhetischen Rausch vor den Schönheiten der japanischen Kunst hingegeben haben, beginnt die Kunstwissenschaft mit gründlicher Gelehrtenarbeit zu folgen. Bisher stand der genauen Erkenntnis der Quellen Dessen, was uns so lange schon entzückt, der Umstand entgegen, dass den Kunstkennern des Japanismus die Kenntnis der Sprache fehlte und den Sprachkennern das Kunstverständnis. Es musste erst ein neues Geschlecht heranwachsen, ehe Beides lebendig zusammentreffen konnte. Julius Kurths Buch ist eines der ersten, wenn nicht das erste Produkt der auf vollkommener Sach- und Landkenntnis basierenden Untersuchungsmethode. Litten frühere Publikationen immer an einem Übermass von Subjektivismus, so thut dieses nach der andern Seite des Guten fast zu viel. Es ist ein Buch, geschrieben für die Wissenschaft des japanischen Holzschnittes, nicht so sehr für dessen ästhetische Wertung. Am meisten werden es daher die Liebhaber, Sammler und Forscher

UTAMARO, DIE HOLLÄNDERIN

gebildet, dem Direktor Deneken als Geschäftsführer angehört. Hoffentlich wird bei diesem wichtigen Anlass die künstlerische Leitung in die rechten Hände gelegt, damit wir nicht ein zweites St. Louis erleben. Oder ein zweites Mannheim. Man brauchte gar nicht weit zu suchen: wem könnte die Leitung ruhiger anvertraut werden als Hugo von Tschudi! Übrigens ist diese sehr wünschenswerte Ausstellung keineswegs schon durchaus gesichert. Zwischen den verschiedenen Künstlerorganisationen ist vorläufig eine Einigung nicht

willkommen heissen. Denn der Reichtum der Quellenforschung, ergänzt durch ein ausführliches Verzeichnis der Werke Utamaros, nimmt ihre Interessen vor allem wahr. Wir bilden hier zwei der schönsten Blätter des vortrefflichen und sehr schön — unter anderm auch mit einem technisch interessanten Faksimile-Holzschnitt — ausgestatteten Buches ab. K. S.

❀

Über Furtwänglers Tod schreibt uns ein Archäologe:

„Ein schwerer Schlag hat die Altertumswissenschaft getroffen. Adolf Furtwängler ist am 11. Oktober 1907 in Athen im Alter von 54 Jahren gestorben. Die Universität München verliert in ihm einen ihrer bedeutendsten Dozenten, die Sammlungen verlieren einen Leiter, der sie zu wissenschaftlichen Instituten organisierte; seine Schüler beklagen den bewunderten Meister, die Archäologen insgesamt einen ihrer Führer, dem sie Grosses verdanken. Unersetzlich ist sein Verlust; wo er mit seiner lebensprühenden Persönlichkeit wirkte, unvergänglich sein Andenken. Furtwängler war mit allen Gaben zu einem Forscher wunderbar ausgerüstet. Scharfe Beobachtung, eminentes Gedächtnis, eine fast hellseherische Kombinationsgabe befähigten ihn zu einer glänzenden gelehrten Thätigkeit, die sich dank seiner unermüdlichen Arbeitskraft und Lust am Produzieren in einer schier endlosen Reihe von Büchern, Abhandlungen, Rezensionen etc. ausgab; auch wo seine sich überstürzenden Gedanken überholt wurden, blieb sein Verdienst, immerfort Anregungen auf allen Gebieten der Archäologie gegeben zu haben, die er ohne Ausnahme souverän beherrschte. Die äusseren Daten seines Lebens: Furtwängler wurde geboren 1853 zu Freiburg i. B., habilitierte sich in Bonn, wurde 1880 Assistent an dem Königlichen Museum in Berlin und 1884 Professor; seit 1894 lebte er in München als Professor und Direktor der Altertums-Sammlungen."

❀

Über den Verkauf der Sammlung Ashburton schreibt uns ein genauer Kenner der Galerie und der Verhältnisse:

„Die Preise für alte Bilder werden immer höher. Die steigende Flut reisst die Türme des aristokratischen britischen Besitzes nieder. Jetzt hat Lord Ashburton verkauft, man sagt, für 250000 £ etwa an ein Konsortium von Londoner Händlern. Freilich stand dieser Turm nicht mehr unversehrt. Die Sammlung war ursprünglich eine der berühmtesten und reichsten in London. Alexander Baring, der den Titel eines Lords Ashburton annahm, hat sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammengebracht und in Bath House, seinem Piccadilly Palast aufgestellt. Dieses Haus wurde später vom Baron Hirsch (dem Türkenhirsch) bewohnt und ist jetzt im Besitze des Sir Julius Wernher (Wernher Beit & Co.). Das Haus hat also interessante Wandlungen der neueren Finanzgeschichte überlebt. Die Bilder wurden auf das schöne Landgut Lord Ashburtons „the Grange" (Hampshire) gebracht. Einige wurden freilich damals und später verkauft, wie ein wunderschöner Terborch, den man jetzt im Hause des Barons Alfred Rothschild zu London bewundert. Immerhin ist der Rest, der jetzt auf den Markt kommt, noch sehr stattlich. Dabei sind ein ganz grosser Cuyp, fünf Bildnisse von Rembrandt, eine stark bewegte Jägergruppe von Rubens, ein imposantes Porträt von van Dyck, ein herrlicher Murillo, ein Altarbild von Correggio und vorzügliche Stücke von den besten holländischen Kleinmeistern, wie von Metsu, Potter, Steen, Ostade. Wenn nicht sogleich, bei der gegenwärtigen Finanzkrise, so werden später fast alle diese schönen Dinge nach Amerika gehen.

SECHSTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. NOVEMBER. AUSGABE AM ERSTEN DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

O du meine Gebieterin Dulcinea von
Toboso, Ausbund aller Schönheit,

Karl Walser, Buchdeckel für Don Quixote — *Kunst und Künstler 1908*

Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

SEZESSION UND AKADEMIE

Nach seiner Entlassung hat Bismarck einmal einer Deputation von Reichsdeutschen gegenüber einen Gedanken geäussert, der zuerst allgemein verblüffte, dessen tieferer Sinn den Verständigen nun aber aufgegangen ist. Der Schöpfer der nationalen Einheit, der Überwinder des schädlichsten Partikularismus riet den Männern, die aus den deutschen Bundesstaaten zu ihm nach Friedrichsruh gekommen waren, sie möchten in ihren Kreisen für die Erhaltung eines gesunden Sondergeistes sorgen, damit nun der Gedanke der nationalen Zentralisation in seiner Übertreibung nicht ebenso verderblich werde wie früher der des eigennützigen Partikularismus. Bismarcks Lebensweisheit wusste, dass Entwickelungskräfte balanziert werden müssen, dass man nicht grundsätzlich unentwegt liberal oder konservativ thun darf, sondern nach Bedürfnis beides muss sein können. Wenn die Masse dumpf beharrt wird der Einsichtige liberal handeln; und er wird konservativ zu wirken suchen, wenn sich die Menge an revolutionären oder fortschrittlichen Ideen zu sehr berauscht.

An Bismarcks eindrucksvolle Rede musste man neulich denken, als eine Ansprache bekannt wurde, die Liebermann seinen Sezessionisten gehalten hat. Im Kleinen hat sich hier der Vorgang von Friedrichsruh wiederholt. Mit sachlicher Ruhe hat Liebermann, den man als den erfolgreichsten Kämpfer gegen toten akademischen Konventionalismus kennt, der die revolutionäre Jugend zu ihren schönsten Siegen geführt hat, ausgesprochen, dass für den Nachwuchs eine grosse Gefahr darin liegt, zu missachten was die Akademie lehren kann, dass „man die Akademie erlernt haben muss, um sie verlernen zu dürfen."

Solche Kundgebung, zu dieser Zeit, kann nicht

leicht überschätzt werden. Der ausgesprochene Gedanke an sich ist nicht eben neu und aufregend. Wenn ein Schriftsteller ihn formulierte, würde sein Wort ohne starke Resonanz verhallen. Was ihm in diesem Fall Wichtigkeit giebt ist, dass Liebermann ihn ausgesprochen hat. Durch die Person des Sprechers ist das Wort zu einem Programm geworden. Liebermann, der „Revolutionär", hat gezeigt, dass er weise genug ist, zur rechten Zeit konservativ zu sein; oder vielmehr, dass er immer dasselbe meinte, damals als er gegen die Akademie sprach und jetzt, wo er für sie eintritt: gute Kunst, die auf befestigtem Können beruht.

Die Besten unserer Sezessionisten, allen voran Liebermann, haben sich frei und von innen heraus entwickeln können, weil sie sich früh schon auf der Akademie alles Erlernbare der Kunst angeeignet und ihr Handwerkskönnen in unablässiger Arbeit und Selbstzucht vervollkommt haben. Ihnen folgt nun ein junges Geschlecht, das sich von ihren gefällig, kühn, leicht und selbstverständlich erscheinenden Freiheiten verführen lässt. Diese selbstbewusste Jugend ist in der Verachtung der Akademie gross geworden, glaubt die Vorstufen mühsamer Handwerksbildung überspringen zu können und meint alles schon zu haben, wenn sie die Idee des Ganzen ahnt und das Wesentliche des „modernen Kunstgedankens" theoretisch erkennt. Diese Tollkühnen beginnen, wo Meister wie Liebermann aufhören; sie sprechen dreist von ihrer Absicht „über die Vorbilder hinauszugehen" und enden nach einem jähen Anlauf in Manier und Übertreibung. Ihnen gilt als Lehrerin einzig die Natur. Und doch kann die Natur nur Denen Erzieherin sein, die sie mit überlieferten Kunstmitteln zu meistern wissen. Der Lehrling wird nicht durch die Natur erzogen, sondern durch eine Handwerkskonvention. Liebermann hat richtig bemerkt, dass gerade die sogenannte naturalistische Kunst ein sehr ernsthaftes Studium voraussetze. Ein Studium, dem der Jüngling nicht genügt, wenn er sich fleissig nachbildend vor die Natur setzt, sondern nur, wenn er sich die von Jahrhunderten geschaffenen Hilfsmittel, sehen zu lernen und Naturwirkungen in Kunstwirkungen zu verwandeln, angeeignet hat. Verachtet er mit revolutionslüsternem Mut die Kenntnis dieser Hilfsmittel, die ihm heute nur die Akademie systematisch geben kann, so wird er zu seinem Schaden eines Tages erfahren, dass er „mit grösster Mühe und Arbeit kaum nachlernen kann, was er übersprungen hat".

Liebermanns Mahnung ist gerade jetzt sehr zeitgemäss. Die Sezession hat erreicht was sie wollte und konnte. Jede echte Begabung findet nun, wenn nicht eine arge Misswirtschaft noch einreisst, in der Sezession Unterstützung; wenn die Idee dieser Vereinigung sittlich verwaltet wird, so kann nicht leicht ein grosses Talent unerkannt mehr bei uns zu Grunde gehen. Ihre Aufgabe ist jetzt nicht mehr in erster Linie nach aussen zu revolutionieren, sondern sich innerlich zu vertiefen. Sie hat beim Nachwuchs den verderblichen Wahn zu zerstören — durch Leistung zu zerstören — jedes Geschlecht müsse über das vorhergehende „hinausgehen". Denn dieser Irrtum führt geradewegs in die Tendenzkunst. Überbieten kann ein Künstler den anderen nur durch das bessere Kunstwerk, durch das talentvollere Wie, niemals durch das Was allein. Ist Monet etwa über Manet hinausgegangen, weil er konsequenter noch als dieser die Bewegung von Luft und Licht malte? Ist Maillol grösser als Rodin, weil er das Monumentale der Skulptur mehr betont? Nein, um Qualitäten zu schaffen, die höher rangieren als die Werte der Liebermann, Gaul, Corinth, Slevogt u. s. w. — und sie zu ersehnen, dürfen wir freilich keinen Augenblick aufhören — ist es vor allem nötig, besser noch als diese Künstler das Handwerk meistern zu lernen.

Manet war der malerischen Freiheit seiner späteren Bilder nur fähig, weil er vorher die Olympia, worin sozusagen das Studium der ganzen Kunst steckt, geschaffen hatte. Monet wäre nie imstande gewesen, die Gegenstände der Natur so frei in Wetterstimmungen aufzulösen, wenn er nicht der Maler des berühmten Porträts der Madame N., ein durch und durch geschulter Figurenmaler gewesen wäre, der jederzeit einen vollendeten Akt malen konnte. Auch auf unsere Baukunst kann man exemplifizieren. Nicht zufällig ist Messel, der Akademiker, ein bedeutender Baumeister geworden, während die zahlreichen Autodidakten, die ihn zum Teil an Originalität übertreffen, nie ganz zur Freiheit in der Baupraxis durchdringen. Und ebenso siegt der geniale Handwerker in Hildebrand immer wieder über die tiefer dringenden aber unerzogenen Instinkte der Jüngeren.

Der Ort solcher Handwerkslehre ist heute nur die Akademie. Freilich lassen sich hier gleich wieder alle sattsam bekannten Einwände gegen den toten Systematismus dieser Institution erheben. Es trifft sich aber gut, dass die Kundgebung Liebermanns in eine Zeit fällt, wo Arthur Kampf es

offenbar versuchen möchte zu reorganisieren, ja, wo ganz allgemein Neigung zu Reformen vorhanden zu sein scheint. Es fehlt nur ein mächtiger Wille, diese Stimmung zu nützen. Wie man hört hat Liebermann schon vor Jahrzehnten mit dem Generaldirektor unserer Museen über die Möglichkeit einer Umgestaltung des akademischen Unterrichts gesprochen und Beide sollen einig gewesen sein in der Forderung, die Akademie dürfe nur eine Art Gewerbeschule sein, eine Vorbereitungsanstalt, wo allein das Lehr- und Lernbare der Kunst weitergegeben würde. Es wäre gut, wenn Bode, der inzwischen ein einflussreicher Mann geworden ist, sich für diesen sehr gesunden und natürlichen Gedanken einsetzen wollte. So könnte das alte gute Verhältnis vom Lehrling, der beim Meister das Handwerk erlernt in veränderter, unpersönlicherer Form, so weit heute noch möglich, wieder hergestellt werden; der Zögling würde gezwungen auf einem gewissen Punkte selbständig zu werden, wo er heute nie weiss wann er aufhören soll und als Alternder noch sich in den Meisterateliers umhertreibt. Eine solcherweise sich beschränkende Kunstschule würde ungefähr auch Dem entsprechen, was Waldmüller, der leidenschaftliche Vorkämpfer einer Unterrichtsreform in Österreich der sechziger Jahre, empfahl, als er für einen bestimmten Schülerkreis immer nur einen Meister forderte.*

Bei solcher Vereinfachung und Elementarisierung des Unterrichts würde sicherlich eine Verringerung des Künstlerproletariats zu verzeichnen sein. Niemals könnte es aber genügen, berühmte Künstler als Lehrer innerhalb eines falschen Systems zu berufen. Gerade das Genie ist ein problematischer Erzieher. Was gebraucht wird ist gesunde, charaktervolle Unpersönlichkeit, vollendete Sachlichkeit. Und noch fruchtbarer würde vielleicht an einer vereinfachten Kunstschule eine enragierte Pädagogenintelligenz wirken können, wie wir sie in Lothar von Kunowski kennen lernen, ein Mann also, der sich bewusst auf die Vorbereitung beschränkt, die Schüler nicht nach bestimmter Richtung drängt, sondern ihnen nur die Möglichkeit der Selbständigkeit mit rationellen Mitteln schaffen will.

Möchte doch der verderbliche Antagonismus innerhalb unserer Kunst aufhören! Möchte die Akademie lernen den Kunstjüngern gesunde, nicht systematisch verstiegene Handwerkslehren zu bieten und möchten die jungen Talente von ihrem blinden Hochmut gegenüber aller akademischen Autorität lassen! Wenn die Rede Liebermanns mehr als ein Wort sein sollte, das nur die Luft erschüttert hat, wenn sich Liebermann mit Bode, Kampf und Anderen zu fruchtbarer Propaganda zusammenfinden könnte, so wird der Abend, wo der ruhmvoll alternde Künstler zu seinen jüngeren Berufsgenossen und damit zur ganzen deutschen Künstlerjugend ernste, aus einer sittlichen Lebensarbeit stammende Gedanken sprach, Etappe bilden und in der Geschichte unserer Kunstentwickelung einst genannt werden.

* Siehe: Waldmüllers hinterlassene Schriften, herausgegeben von A. Roessler.

ED. DEGAS, GRUPPE VON TÄNZERINNEN. ZEICHNUNG PHOTOGR. DURAND-RUEL

DEGAS

VON

GEORGE MOORE

(FORTSETZUNG)

Degas ist ein Schüler von Ingres. Das hört er stets mit Freuden, denn Ingres gilt ihm als erster Stern am Himmel der französischen Kunst. Und in der Tat, Degas ist der einzige, der etwas vom Genie des grossen Meisters wiedergespiegelt hat. Die Ähnlichkeit mit Ingres, die Manche in Flandrins Werk zu sehn vermeinen, bleibt ganz an der Oberfläche; aber in der ‚Semiramis, wie sie die Mauern Babylons erbaut', und in den ‚Spartanischen Jünglingen' ist eine merkwürdige, schöne Ähnlichkeit mit dem Meister, die sich einer andern, noch latenten, aber zum Aufblühn fertigen Schönheit paart, gleichwie die Schönheit der Mutter auf dem Antlitz der eben heranreifenden Tochter in mattem Abglanz schwebt. Aber wenn Degas von Ingres die Maltechnik entlehnt hat,

die man als Charaktermalerei bezeichnen kann, im Gegensatz zur stofflichen, so wandte er die Technik anders an und entwickelte sie nach einer andern Richtung hin. Degas steht in demselben Verhältnis zu Ingres, wie Bret Harte zu Dickens. Bei Bret Harte und Dickens ist die Technik, wenn man ihr auf den Grund geht, unverkennbar die gleiche; aber die Stoffe sind so verschieden, dass die Technik in allen äusseren Merkmalen verwandelt ist, und der Vorwurf eines Mangels an Originalität in der Behandlung lässt sich keinen Augenblick halten. Ebenso ist es mit Degas: im Grunde ist seine Malerei so klassisch wie die Ingres', aber indem er stofflich das Altertum mit den Brettern der Oper vertauschte und kuriose Gegenstände als Hauptmerkmal wählte, hat er eine der Kunst Goncourts verwandte und ebenbürtige Kunst geschaffen, die sich bisweilen zur Höhe einer Seite bei Balzac erhebt. Mit wunderbarem Wahrnehmungsvermögen folgt er jeder Krümmung, jeder charakteristischen Unregelmässigkeit, so dass er die Seele seines Modells auf die Leinwand schreibt. Er will nur Die porträtieren, die er intim kennt, denn es gehört zu seiner Technik, sein Modell nur in der ihm eigentümlichen Umgebung zu malen. Mit theatralischen Vorhängen, Balustraden und konventionellen Posen will er nichts zu thun haben. Er muss sein Modell studieren, bis er sämtliche Besonderheiten seines Ausdrucks und seiner Bewegung kennt, und dann giebt er sie alle wieder, und zwar so genau und mit so liebevoller Beobachtungsgabe, dass das Innenleben des Menschen aufgedeckt wird. Whistler, dessen Kurzsichtigkeit ihn keine dieser angeborenen Schönheiten sehn lässt, hat behauptet, alle solche Vorzüge seien literarischer, aber nicht malerischer Art, und die Thatsache, dass er in Baltimore zur Welt kam, hat ihn bestimmt, all Das anzufechten, was die Naturwissenschaften über Rasseeinflüsse und erbliche Anlagen dargethan haben. Aber es giebt noch Menschen, die an dem Glauben festhalten, dass seine Vorlesung ‚Ten O'clock' die Wissenschaft und die Geschichte nicht ganz über den Haufen geworfen und nicht

ED. DEGAS, BEI DER TOILETTE. ZEICHNUNG — PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, DIE RENNPFERDE

PHOTOGR. DURAND-RUEL

alle Kunst der Lächerlichkeit preisgegeben hat, die sich nicht auf eine Harmonie in zwei Farbtönen beschränkt. Um alle Wesenszüge, mit denen Rasse, Vererbung, Lebensgewohnheit sein Modell ausgestattet haben, getreuer wiedergeben zu können, macht Degas zahlreiche Zeichnungen, auch farbige, nach ihnen; aber er malt nie direkt nach dem Leben. Und wie er neue Stoffe gesucht hat, hat er nach neuen Mitteln gefahndet, seinen Gegenstand auf eine originale, ungewöhnliche Art darzustellen. Es gab eine Zeit, da verwarf er die Ölmalerei vollständig und wollte nur in Pastell oder Tempera arbeiten. Dann wiederum malte er in Wasserfarben, und manchmal hat er auf demselben Bild ein Ausdrucksmittel mit dem andern vertauscht. Es sind Beispiele bei ihm da von Bildern, die er in Wasserfarben begonnen, in Gouache fortgesetzt und schliesslich in Öl vollendet hat; wenn man das Bild sorgfältig prüft, wird man finden, dass die letzten Verbesserungen mit Feder und Tinte angebracht sind. Degas hat auf seinen Lithographien eine Reihe neuer Figuren in Pastell eingeführt. Er hat schöne Skulpturen geschaffen; aber nicht damit zufrieden, ein Mädchen vom Ballett als Gegenstand zu wählen, hat er den Rock nicht modellieren wollen und liess einen bei der nächsten Putzmacherin anfertigen. Auf allen gefährlichen Wegen und klippenreichen Strassen hat er versucht, sein Genie scheitern zu lassen; aber das Genie kennt keinen Schiffbruch, es triumphiert trotz Hindernissen. Selbst Wagner hat die Unbesiegbarkeit des Genies nicht vollkommener erwiesen als Degas.

Wenn man ihn dahin bringt, von der wunderbaren Persönlichkeit seiner Kunst zu sprechen, sagt Degas: „Sie ist seltsam, denn es hat nie eine weniger spontane Kunst gegeben als die meine. Was ich mache, ist das Resultat des Nachdenkens und des Studiums der grossen Meister. Von Inspiration,

ED. DEGAS, BALLETTPROBE

PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, AM SCHREIBTISCH

PHOTOGR. DURAND-RUEL

Spontaneität, Temperament — Temperament ist das Wort — weiss ich nichts. Wenn die Leute von Temperament sprechen, kommt es mir immer vor, wie der starke Mann auf dem Jahrmarkt: er spreizt die Beine und fordert jemand auf, ihm auf die flache Hand zu steigen.“ Dann wieder, wenn man beteuert, dass ihm von allen Männern, die jetzt schaffen, ob mit der Feder oder dem Stift, die Zukunft am sichersten gehöre, giebt er zur Antwort: „Es ist sehr schwer, gross zu sein, wie es die alten Meister gewesen sind. In den grossen Zeiten war man gross oder existierte überhaupt nicht, aber heutzutage verschwört sich alles, die Schwachen hochkommen zu lassen.“

Künstler werden begreifen, dass es ein fast übermenschliches Genie erfordert, Stoffe zu wählen, die noch nie künstlerische Behandlung erfahren haben, und sie auf den ersten Schlag dem geweihten Bezirk einzuverleiben. Baudelaire war der einzige Dichter, der dies je gethan hat; Degas ist der einzige Maler. Von allen Dingen dieser Welt, die sich unmöglich künstlerisch behandeln liessen, schien das Ballettmädchen das unmöglichste, aber Degas hat das Kunststück fertig gebracht. Er hat so viele Tänzerinnen gemalt und sich so oft wiederholt, dass eine bestimmte sich nur schwer spezifizieren lässt. Doch ein Bild taucht vor meinem geistigen Auge auf — vielleicht das allerschönste. Es stellt zwei Mädchen dar, die am Geländer üben. Die eine hat das Bein in eine qualvolle Lage erhoben und arbeitet sich nach vorn, ihr Rücken ist verdreht — wie wunderbar der gekrümmte Rücken gezeichnet ist! Die andre ist im Profil gesehn — die Stellung ist wahrscheinlich weniger mühsam, sie steht nicht ungraziös da, mit zurückgeworfenem linkem Bein, und stützt sich aufs Geländer. Die Anordnung auf dem Bilde ist ganz unakademisch; die Figuren sind auf halber Höhe der Leinwand, und zur grossen Fläche des kahlen Bodens schafft die Giesskanne ein Gegengewicht. Wahrscheinlich ist dies ein frühes Bild. Es war natürlich, mit ruhenden Tänzerinnen anzufangen; der wilde Flug der Tänzerinnen — die Prima Ballerina springt inmitten der Koryphäen bis an die Rampenlichter vor, die dünnen Arme hoch gehoben, und das blendende Licht offenbart jede charakteristische Linie des Gesichts und des Halses — muss ein späteres Entwicklungsstadium gewesen sein. Die Philosophie dieser Kunst liegt in Degas' eignen Worten: „La danseuse n'est qu'un prétexte pour le dessin.“ Tänzerinnen fliegen aus dem Bild heraus, ein vereinzeltes Bein läuft über den Vordergrund hinaus. Die Prima Ballerina steht auf den Zehen, von den Koryphäen gestützt, oder sie ruht auf einem Knie mit zurückgelehnten Armen, das Licht fällt auf ihren Busen und der Vorhang senkt sich die ganze Zeit über. Wie mit dem Ballett, hat er es mit der Rennbahn gehalten. Ein Rennpferd geht an einem weissen Zielpfosten vorüber, der seinen Kopf entzwei schneidet.

Alle Kompositionsgesetze zu verletzen ist das Werk des ersten besten Dummkopfs, der die Karikatur der Kunst zu seiner Laufbahn wählt; aber, wie

ED. DEGAS, STUDIE. ZEICHNUNG — PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, IM BADE PHOTOGR. DURAND-RUEL

Wagner, besitzt Degas eine so intuitive Kenntnis der den verschiedenen Elementen in der Natur innewohnenden Eigenschaften, dass er befähigt ist, nachdem er sie in ihre Bestandteile aufgelöst, diese wieder zusammenzusetzen und sicher jedesmal eine neue, noch elegantere Synthese zu finden.

Nach den Tänzerinnen kam die Waschfrau. Es ist ein andres, Waschfrauen inmitten dekorativer Schatten zu malen, wie es Teniers gethan haben würde, ein andres, Waschfrauen gähnend über dem Plättbrett, von einem dunkeln Hintergrund scharf abgehoben, zu zeichnen. Aber vielleicht die allererstaunlichste Kühnheit war die Einführung des Ladenfensters in die Kunst. Man stelle sich ein grosses Spiegelglasfenster vor, voller Hüte, mit einem Mädchen, das sich vorbeugt, um einen herauszunehmen! Man stelle sich das ungeheuerliche, ganz unerträgliche Ding vor, das jeder andre Maler aus einem solchen Vorwurf gemacht hätte; und nun denke man sich ein blasses, absonderliches Bild, dessen Gegenstand zuerst kaum klar wird — eine seltsam ersonnene

ED. DEGAS, IN DER PAUSE

PHOTOGR. DURAND-RUEL

Komposition, voll der trüben, süssen, traurigen Poesie der Frauenarbeit. Denn sind diese Hüte nicht Wahrzeichen und Symbole langer Stunden der Müdigkeit und Schwermut? Und der Frau, die sie herausholt, hat die Mode mit eiserner Hand die Form gegeben und ihr Siegel aufgeprägt. Man sehe die dicke Frau, die, von den Ladenfräulein umgeben, den Hut vor dem Spiegelpfeiler aufprobiert! Wie das Leben dieser armen Geschöpfe in einer Geste analysiert und geschildert ist! Jahre kriechender Unterwürfigkeit, knicksender Höflichkeit gegen die Kunden, das ganze Leben eines von der Modedame bevorzugten Ladens ist darauf. Degas sagt: „Les artistes sont tellement pressés! et que nous faisons bien notre affaire avec les choses qu'ils ont oubliées."

Doch vielleicht die verblüffendste von allen Neuerungen Degas' sind seine Aktstudien. Das Nackte ist beinahe zu künstlerischer Behandlung untauglich geworden. Selbst die Naiveren sehn allmählich ein, dass die wohlbekannte Nymphe, die ihre Schönheit an den Ufern eines Flusses zur Schau stellt, unausstehlich wirkt. Der Künstler mag sich anstrengen, wie er will, er wird dem Konventionellen nicht entgehn; er macht ein unmögliches Rennen mit. An breite Farbenharmonien kann man schwerlich denken; das anmutvolle Geheimnis menschlicher Gemütsregungen kommt garnicht in Frage — er muss auf den Grad eleganter Malerei bauen, den er seiner Darstellung der Arme, des Halses und der Schenkel mitgeben kann; und wer hätte auf dem Gebiet absoluter Schönheit noch ein neues Wort zu sprechen? Seit Gainsborough und Ingres ist es Keinem mehr gelungen, dem abgedroschenen Thema neues Leben einzuflössen. Aber der Zynismus war im Mittelalter die grosse rhetorische Ausdrucksform; und durch den Zynismus hat Degas das Nackte wiederum zu einer künstlerischen Möglichkeit gemacht. Drei ungeschlachte, von der Arbeit entstellte Frauen in

ED. DEGAS, TÄNZERINNEN, ZEICHNUNG

PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, BEI DER TOILETTE PHOTOGR. DURAND-RUEL

mittleren Jahren sind vielleicht am wundervollsten. Die eine wäscht sich in einer Blechwanne; die andre streift ein rauhes Nachthemd über ihre ungefügen Schultern, und die rührende Hässlichkeit dieses armen menschlichen Wesens geht unmittelbar zu Herzen. Eine lange, von demselben Geist beseelte Reihe schliesst sich daran an. Ein Weib, das aus dem Bade gestiegen ist, untersucht seinen Arm. Degas drückt es so aus: „La bête humaine qui s'occupe d'elle-même; une chatte qui se lèche.“ Jawohl, es ist die Darstellung des tierischen Lebens im Menschen, des Tieres, das sich nur seiner selbst bewusst ist. „Bis jetzt“, sagt Degas, während er seinem Besuch drei starke Bauernweiber zeigt, die in einen Fluss plantschen, nicht um zu baden, sondern um sich zu waschen und abzukühlen (die eine zerrt einen Hund hinter sich ins Wasser), „bis jetzt ist das Nackte immer in Posen wiedergegeben worden, die eine Zuhörerschaft voraussetzen, aber diese Weiber von mir sind ehrbare, schlichte Menschenkinder, die keine andern Interessen haben als die, welche in ihrem physischen Zustand begründet liegen. Da ist noch so eine; sie wäscht sich die Füsse. Es ist, als ob man durch ein Schlüsselloch guckte.“

Doch man möchte wohl am liebsten von den Bildern etwas hören, die das Talent des Mannes am vollständigsten repräsentieren. Degas würde das Wort ‚repräsentieren‘ durchlassen, er würde das Wort ‚analysieren‘ beanstanden, denn, wie wir gesehn haben, einer seiner ästhetischen Grundsätze ist: der Künstler soll keinen konzentrierten Ausdruck seiner Wesensart zu geben suchen, soll vielmehr beständig seinen Gedanken wiederholen in zwanzig, fünfzig, ja sogar hundert verschiedenen Ansichten desselben Lebensausschnittes. Mit Bezug auf Zola, der eine genau entgegengesetzte Theorie vertritt, sagt Degas: „Il me fait l'effet d'un géant qui travaille le Bottin.“ Aber das Werk keines Menschen stimmt genau mit seiner Theorie überein, und die Höhen und Tiefen des Degas'schen Talents lassen sich sehr gut in der ‚Leçon de Danse‘ in der Sammlung Faure und vielleicht noch besser in der ‚Leçon de Danse‘ in der Sammlung Blanche erkennen. Auf diesem Bilde steigt eine Wendeltreppe durch das Zimmer hinan, die das Bild un-

ED. DEGAS, BALLETTPROBE PHOTOGR. DURAND-RUEL

gefähr bei zwei Dritteln seiner Länge abschneidet. In dem schmalen Raum zur Linken sieht man Tänzerinnen aus den Ankleidezimmern herunterkommen; ihre Beine und nur ihre Beine sind zwischen dem zierlichen Treppengeländer sichtbar. Rechts kommen die Tänzerinnen in einer Reihe nach vorn; sie bewegen sich im Schwebeschritt, ihre dünnen Arme sind ausgestreckt. Der Tanzmeister steht hoch aufgerichtet an dem entferntesten Fenster. Durch die billigen, flitterhaften Spitzenvorhänge strömt ein gemeines, staubiges Tageslicht, das die weissen Röcke und die hellen Strümpfe neutralisiert. Es ist ganz die Atmosphäre der Oper. Das künstliche Leben der Tanzschule an einem schwülen Nachmittag. Rechts im Vordergrund wird durch eine Tänzerinnengruppe die Komposition zusammengehalten. Eine Tänzerin sitzt auf einem Rohrstuhl, die Füsse nach aussen gewandt, die Schultern mit einem grünen Shal überdeckt; und neben ihr, ein wenig hinter ihr, steht eine alte Frau, die ihrer Tochter die Schärpe zurecht rückt.

Auf diesem Bilde ist eine gewisse Analogie zwischen Degas und Watteau. Die Anmut, Leichtigkeit und festliche Stimmung gemahnen an Watteau, die erlesene Sorgfalt der Ausführung an die Holländer. Aber wenn Degas auf seinen früheren Bildern von Tanzschulen in der Oper Watteau ähnelt, erinnert er in seinen Porträts an die Art und das Genie von Holbein; nirgends auffallender als im Porträt seines Vaters, wie er Pagano lauscht, dem berühmten italienischen Sänger und Guitarrenspieler. Der Musiker sitzt im Vordergrund und singt zum Bild hinaus. Von der schwarzen Gewandung hebt sich das gelbe Instrument scharf ab. Die geradlinigen Kinnbacken, die vorstehenden Nasenflügel, die grossen Augen, mit einem Wort: alle Rassenmerkmale des südlichen Sängers sind mit der schneidenden, unerbittlichen Kraft hingesetzt, die Holbeinisch ist. Die Ausführung ist nicht leicht und nicht frei; sie harmoniert jedoch genau mit der Intention, und Intention wie Ausführung sind hart, trocken, vollendet. Hinten sitzt

ED. DEGAS, DIE GRÜNE TÄNZERIN

PHOTOGR. DURAND-RUEL

ED. DEGAS, AUF DER RENNBAHN

PHOTOGR. DURAND RUEL

der alte Musiknarr auf dem Klavierstuhl, den Ellbogen auf dem Knie, das Kinn auf die Hand gestützt, das Augenlid sinkt übers Auge, der Mund steht ein wenig offen. Trinkt er nicht die alte italienische Melodie in sich hinein, ganz wie eine Blume den Tau trinkt?

Ebenfalls ein grossartiges Porträt ist Degas' Porträt von Manet, aber es ist so völlig anders als die Kunst irgend eines Mannes, dass es vergebliche Mühe wäre, es beschreiben zu wollen. Es zeigt Manet auf ein weisses Sopha hingestreckt in einer ihm seltsam eigentümlichen Haltung. Wer Manet gut kannte, vermag dies Bild nicht ohne ein schmerzliches Gefühl anzusehn; es ist mehr als ähnlich, es ist, als ob man den Geist des Mannes sähe. Andre Porträts erinnern an gewisse spanische Maler, das Porträt der Mlle. Mallot zum Beispiel; und in seinen Aktstudien ist eine Aufrichtigkeit, die von den früheren Italienern übernommen scheint. Degas' Kunst basiert, wie er selbst sagt, auf der gründlichen Kenntnis der grossen Meister. Er hat sie verstanden, wie nur ein grosser Maler sie verstehn kann, und den Erfordernissen des jeweiligen Vorwurfs entsprechend, hat er ihnen allen etwas von ihrer Technik entlehnt.

ED. DEGAS, TÄNZERIN AN DER BARRE — PHOTOGR. DURAND-RUEL

Die folgende Anekdote giebt einen Begriff von der Liebe Degas' zu den grossen Meistern. Im Jahre 1840 stellte Degas seine Staffelei im Louvre auf und brachte ein ganzes Jahr damit zu, Poussins „Raub der Sabinerinnen" zu kopieren. Die Kopie ist so schön wie das Original.

Jetzt nimmt Degas die beneidenswerteste Stellung ein, die einem Künstler zu Teil werden kann. Er bildet den Gegenstand der Unterhaltung, so oft Künstler zusammenkommen; und wenn die höchste Ehre darin besteht, bei seinen Kollegen Bewunderung zu finden, so ist Degas diese Ehre zugefallen wie keinem Andern. Junge Künstler schätzen sein Werk heute weit höher ein als das Millets. In Wahrheit ist er ihr Gott, und sein Einfluss ist in vielen französischen Arbeiten sichtbar, die nach höchster Modernität streben. Aber man muss zugeben, dass der Einfluss verderblich ist. Einige haben Degas' Kunst schändlich und abscheulich verleumdet, haben sein Genie durch jede Gosse, über jeden Misthaufen erbärmlicher Gemeinplätze geschleift; Andre haben versucht, sie sich auf anständige, demütige Art anzueignen, doch ohne viel Erfolg. Das echte Genie hat keine Erben. Tennysons Parabel von dem Gärtner, der einmal eine Blume ohne gleichen sein eigen nannte, eine Blume, die nicht zum zweiten Mal auf Erden wuchs, bis der Wind die Samenkörner weit und breit verstreute, bestätigt sich nicht im Falle Degas'. Zwar haben die Winde die Samenkörner in andre Gärten getragen, aber keines ist aufgegangen ausser in heimischem Boden, und das beste Resultat, das die Diebe erzielt haben, ist eine dürftige Bastardblüte, der es gleichermassen an Duft und Farbe mangelt.

K. SCHUCH, BILDNIS KARL HAGEMEISTERS

KARL SCHUCH

VON

KARL HAGEMEISTER

Dass die deutsche Kunstwissenschaft in den letzten Jahren auf den Namen Schuch immer mehr hingewiesen wurde, ist nur dadurch zu erklären, dass Schuch eine Persönlichkeit ist, die klar und deutlich aus einem bedeutenden Lebenswerk spricht und so stark ist, dass ihre dauernde Stellung in der deutschen Kunst nicht mehr bestritten werden kann.

Schuchs ganzes Wesen war deutsch; dass er in Wien geboren wurde, ist zufällig. Sein Vater, ein Pfälzer, war nach Wien eingewandert, wo ihm im Jahre 1846 sein Sohn Karl geboren wurde. Ich weiss, dass er Karl hiess und nicht Charles; wir nannten ihn immer so. Der Umstand, dass er eine Französin zur Erzieherin hatte und dass seine spätere Frau, eine Französin, ihn wahrscheinlich auch Charles nannte, ist nicht imstande seinen Namen zu ändern. Ich muss ihn unbedingt für Deutschland reklamieren und habe nur ein bitteres Lächeln, wenn ich jetzt hören muss, dass Österreicher sagen: Unser Schuch.

Und ebenso darüber, dass der österreichische Staat nicht ein Bild von ihm erworben hat.

In kleinem Kreis war Schuchs Kunst längst geschätzt. Da er aber den schweren Kampf Leibls und Trübners um Anerkennung sah und nicht gezwungen war des Erwerbs wegen auszustellen, blieb er so lange unbekannt. Durch einen Hinweis Trübners kam dann die Ausstellung bei Schulte zu Stande, die mit einem Mal die Sachlage änderte.

W. LEIBL, BILDNIS SCHUCHS

Die Kennerschaft von Tschudis, und Schuchs Zugehörigkeit zum Kreise Leibls, die durch die Jahrhundertausstellung deutlich wurde, brachten dem toten Künstler allgemeine Anerkennung, als deren logische Folge die Ankäufe für die Nationalgalerie, für Düsseldorf, Hamburg und viele andere Galerien zu betrachten sind.

Zufällig besuchte ich die Ausstellung bei Schulte und alte köstliche Erinnerungen wurden in mir wach, als ich die herrlichen Bilder sah, von denen so viele neben mir, Staffelei an Staffelei, entstanden waren. Ich fühlte den Drang für mich festzustellen, wie Schuch zu Leibl und Trübner steht. In der Nationalgalerie konnte ich den Gedanken dann nicht unterdrücken: ein Ebenbürtiger und von unvergänglichem Wert. Trotz Sperl, Hirth und Anderer aus dem Leibl-Kreis.

Was Schuch als Künstler und Mensch war, will ich versuchen aus der Erinnerung und auf Grund einer umfangreichen Korrespondenz festzustellen, wenn ich auch weiss, dass von der Frische, die ein zeitiges Zusammensein erzeugt, viel verloren geht.

Im Sommer 1873 lernten wir uns am Hintersee kennen und schlossen eine Freundschaft, die die schönste Erinnerung meines Lebens bildet. Schuch war aus München von Leibl und Trübner gekommen, um seinen Weg zu suchen. Sein erster Lehrer

war Halauska, Gebirgsmaler in Wien, gewesen. Unter ihm malte er schon in letzter Zeit eigenartig gesehene Studien, wahr, breit und durchdrungen von einem starken Naturgefühl.

Ein Bild, das ich noch heut in der Erinnerung habe, Erlen, die über einen Bach mit rotbraunem Gestein hängen, war mir voller Beweis für ein angeborenes Talent.

„Das Rezept Halauskas", sagte er mir, „mag

K. SCHUCH, SELBSTBILDNIS

für sein Gefühl ausreichend sein, für mich war es aber nicht genügend. Ich ging darum nach München und schloss mich Leibl und Trübner an, als den echtesten Wahrheitssuchern, die Deutschland damals hatte."

Der Verkehr mit Leibl und Trübner liess ihn erkennen, dass der engste Anschluss an die Natur die Grundlage sein musste, um Eigenart zu entwickeln und dass nur Holbein als direktes Vorbild für ihn in Betracht kommen konnte. „Der Ernst und die Ehrlichkeit, jene tiefe leidenschaftliche Wahrheitsliebe Holbeins", waren ihm und auch Leibl und Trübner Vorbild. Was diese Künstler dem Vorbild hinzufügten, war die Tonschönheit im Sinne einer gesetzmässigen Entwicklung von Luft und Licht über der konkreten Form. Dieses Ziel suchte jeder von ihnen zu erreichen und geschah das mit einer bewundernswerten Scharfsinnigkeit und Gewissenhaftigkeit, die Alle in ihren besten Arbeiten gemein haben. Was sie unterscheidet, ist im Grunde nur das impulsive Gefühl, womit sie ihre Naturbeobachtungen auf die Leinwand übertragen. Wenn das bei dem Einen mehr verstandesmässig geschieht, beim Andern mehr gefühlsmässig, so ergeben sich daraus die Unterschiede für ihre Wertschätzung. Ich halte es für belanglos, den Einen aus dem Andern zu erklären und kann nicht zugeben, dass

Einer vom Andern etwas direkt genommen hat; denn solch starke Naturen sind weder Nachahmer noch geistige Diebe, nur ihr intensives Streben lässt sie zu verwandten Resultaten kommen.

In letzter Instanz ist für mich massgebend: was für ein Mensch steht hinter dem Werk, und wie stark ist seine Ausdrucksfähigkeit.

Mir liegt nichts ferner als die Reihenfolge der Künstler aus dem Leiblkreis nach ihrer künstlerischen Bedeutung festzustellen.

Gefestigt in seinen Kunstanschauungen und klar in seinen Zielen malte Schuch am Hintersee nicht Bergriesen, Gletscher oder den See, sondern intime Dinge, alte Ahornbäume, Weiden, kleine Bäche usw. und jedesmal suchte er dabei eine malerische Aufgabe zu lösen. Was alle Arbeiten gemeinsam haben, ist die Tonschönheit, die immer prima erreicht worden ist. Sie war ihm die wichtigste Erscheinungsform. Was er darunter verstand, geht aus einem Brief hervor, in dem er sagt:

„Meine früheren Stilleben sind mir alle zu aufdringlich an Realität, es fehlt Distanz, Luft, die Dämmerung des Raums, meine Sachen sind alle bis an stärkste Lokalfarbe getrieben, woraus sich ein Widerspruch ergiebt, denn die Lokalfarbe ist so genommen, als hätte man das Objekt unter der Nase und durch Zeichnung und Perspektive als stünd's doch in der Entfernung. Der Ton deutet letzteres auch an, aber die Lokalfarbe widerspricht und ist zu hart, zu laut. Was ist denn der Ton als die Modifikation, die die Lokalfarbe erleidet durch die zweifache Bedingung des Lichts und der Entfernung? und doch Ton mit ganzer Kraft? ein ganzer Unsinn, selbst im Atelier — denn diese Bedingungen sind immer da. Absolutes Licht und absolutes Dunkel ist der äusserste Ton, und beides vernichtet die Lokalfarbe und die Plastik. Daraus geht als logischer Schluss hervor: dass wer in voller Kraft und Plausibilität malen will, notwendig den Ton ausschliesst und umgekehrt: wer Ton malen will, notwendig die Plastik und Lokalfarbe unterordnen muss. Ich denke, das ist klar; sollte aber meine Logik und Empfindung falsch sein, so will ich doch lieber mit Leibl, Trübner und den Alten irren als mit der neupreussischen Kunst und mit Gussow. Wollen die Leute blos den plausiblen Schein der Natur malen, so sehe ich den Zweck ihres Malens nicht ein — ich begreife nicht, warum ich mir dann lieber nicht die Natur selbst ansehe — darin lässt sich ja diese doch nicht erreichen und wenn, so wäre gar kein Unterschied mehr zwischen Bild und Vorbild, zwischen Kunst und Natur und mir bliebe weiter nichts zu bewundern übrig als die Fertigkeit des Nachbildners; und das sollte Kunst sein und der Maler ein Künstler? Nein, hier handelt es sich um etwas Anderes: um das Begreifen der Natur und das Wiedergeben ihrer geistigen Wahrheiten, um das „Warum" der Erscheinung, das Hervorheben ihrer Gesetzlichkeit, und so sind Trübner, Leibl, Daubigny usw. Künstler, wenn sie die Eigenschaften des Lichts und des Tons studieren, und ein Gussow trotz aller Fertigkeit und Geschicklichkeit ein Affe der Natur. Für diese Art, das Hervorheben, Hervorsuchen der Gesetzlichkeit in den Erscheinungen, wird man aber keine Maschine erfinden, das wird immer der Geist besorgen müssen und zwar der künstlerische Geist. Einerlei Licht und Luft ist der Ton, aber nicht einerlei Farbe wie bei Vollon, diesem geschickten Lügner in Asphalt, und die Bedeutung des Tons ist die, dass er den Dingen das Materielle nimmt und nur die ätherische Essenz der Erscheinung festhält."

Dieser Brief giebt am klarsten seine gesamte Kunstanschauung wieder.

Vom Hintersee gingen wir über Wien und Dresden nach Brüssel, um den Holländern näher zu sein. Nach Neujahr kam auch Trübner. Erst ging Schuch mit mir nach Holland, um Galerien zu sehen und gleich dann nochmals mit Trübner, so begeisterten ihn die Holländer. Wenn ihn ein Bild interessierte, belagerte er es förmlich und wie ernst er sich vertiefte, mag daraus erhellen, dass er immer und immer wieder drängte, die Natur zu sehen, die dargestellt war, um so den Zusammenhang zwischen Natur und Kunst zu finden. Die grossen Meister Rembrandt, Hals usw. begeisterten ihn; doch ein Bild ging ihm über alles: die kleine Architektur von van der Meer in der Galerie Six. „Trotz Leibl, trotz der grössten Modernen, trotz der grössten Formate und Farbenwirkungen und Geschicklichkeiten — eine solche Arbeit hat doch Keiner gemalt, d. h. so tief hat Keiner mehr die Natur angesehen", sagte er zu mir.

Nach den tiefen Eindrücken Hollands wurde fleissig studiert und als Hauptleistung ist der Christus von Trübner daraus hervorgegangen.

Im Jahre 1875 war Schuch in Olevano, um Architekturen zu malen, jene schmutzigen, grauen Strassen in unbeschreiblicher Tonschönheit.

1876 waren wir in Venedig zusammen. Schuch mietete ein Haus am Canal grande, wo ich ganz oben ein Atelier einrichtete, mit einer Treppe nach

K. SCHUCH, STILLEBEN

der Plattform des Daches, von wo wir oft des Abends die versinkende Pracht Venedigs bewunderten. Schuchs Aufenthalt in Venedig hatte den Zweck, ausserhalb jeder Konvention selbst auszureifen und vom Stilleben zur Architektur und von dieser zur Landschaft zu kommen. Hier in tiefer Einsamkeit mit mir als Mitstrebenden bildete er sich weiter und es entstanden die grossen wunderbaren Stilleben: das „Küchenstilleben", das „Stilleben mit der Figur seines Dieners aus Cadore" und das „Studierzimmer". Die Einsiedelei in Venedig war etwas Wunderbares an Arbeit, wenn ich die Gondelfahrten, die Ausflüge nach Chioggia, ins Gebirge usw. mit hinzurechne; denn immer war es Forschung, die zu allem trieb. Von ihm mit Mitteln ausgestattet, schleppte ich alles Malenswerte herbei, sogar einen lebenden Uhu aus den Cadorischen Alpen.

Die Art und Weise wie Schuch arbeitete, war ungeheuer interessant. Er hat, so lange ich mit ihm malte, niemals gezeichnet, weil er nur malerisch empfand und eine Zeichnung ihm nicht ausdrucksvoll genug war. Wenn er ein Stilleben gestellt hatte, betrachtete er es lange und hielt eine förmliche Konsultation ab, um das Bild geistig fertig zu bekommen und die Mittel festzustellen, womit die Absicht am besten zu erreichen war. Die Palette mit den wenigsten Farben war ihm die liebste. Fand er nach einer prima Malerei, dass ein Stück nicht recht gelungen war, so wurde es mit Ossa sepia wieder ausgeschliffen und neu gemalt. So sind oft Dinge, namentlich in den grossen Stilleben, zweimal gemalt. Es sind auch oft gute Sachen abgeschliffen und einmal standen sogar 38 abgeschliffene Leinwände da, um Neues aufzunehmen. Matheo, der Diener, schliff manchmal wie ein Besessener.

Er liess ein gestelltes Stilleben stehen und malte es oft mit einer anderen Farbenzusammenstellung, wenn er glaubte es treffender und vollkommner auszudrücken. Über alle Erfahrungen, Beobachtungen, Paletten usw. führte er Buch. Jede Farbe prüfte er auf ihre Ausdrucksfähigkeit für Schatten, für Licht usw. Worauf Schuch gar keinen Wert legte, das war sein empfindungsvoller Vortrag, der seinem die Dinge förmlich befühlenden Blick ent-

sprach. Und so sehr er Meister der Technik war, so hasste er die Geschicklichkeit, die nichts ausdrückt. Jeder Strich hatte bei ihm etwas zu sagen und wenn er früher einer Fleckentheorie huldigte, als er noch in München war, so kam er nach und nach davon ab. Er hatte erkannt, dass er, wenn er alle Töne ehrlich abschrieb, doch nur eine Seite der Erscheinung gab, selbst wenn alles im Ton war. Er wollte kein Mosaik der Erscheinung geben,

K. SCHUCH, APFELSTILLEBEN

sondern auch in seiner Darstellung den Gehalt der Dinge ahnen lassen. Er wusste, dass er über diese Stufe hinweg musste und wurde nun breiter und freier in seinen Stilleben, namentlich in seinen Riesenstilleben von Venedig. Die Empfindungsweise seiner frühen Arbeiten war gleichmässig und nicht durch sein Temperament variiert, wie es später geschah, wo die Skala immer grösser wurde. Am feinsten sind für mich seine Skizzen, worin die ganze Feinfühligkeit mit dem Temperament gepaart zum Ausdruck gekommen ist.

Als Beispiele seiner ersten Art führe ich an: „Krebsstilleben"; als seiner zweiten Art entsprechend: „Die Wildente," und von Skizzen das Atelier in Venedig.

Wenn Schuch in Venedig immer das Ziel hatte, vom Stilleben zur Landschaft über die Architektur zu gelangen, so giebt es doch nur eine Architektur von ihm: Abazzia St. Gregorio. Dagegen viele Blumenstücke, die denselben instruktiven Zweck hatten.

Die alten Italiener übten den Einfluss, dass Schuch aus seiner früheren Schwärze herauskam; nur Tizian mit seinem warmen Licht bewog ihn mehrmals Stilleben des Spätnachmittags in seinem Atelier zu malen. Dieses hatte ich mit Holztäfelung versehen, die ein brütendes Licht erzeugte, wenn die Sonne schien.

Eine Sendung meiner Federzeichnungen aus Ferch bewog Schuch dann hierher zu kommen und nur zu landschaftern. Drei Sommer malten wir zusammen und Ferch war nur die Fortsetzung der wunderbaren Einsiedelei von Venedig. Als er klar

über das Stilleben war, suchte er auch für die Landschaft die reinste Vorstellung. Er fasste die Natur als etwas Lebendiges auf, worin Licht und Luft das eigentliche Leben erzeugen; er wollte aus der Natur nichts machen, sie nicht aufbauschen, sondern durch feinste Beobachtung ihr eigenstes Leben geben und die Natur von Ferch, die Wiesen mit kleinen Wässern, die graziösen Birken waren immer wieder Gegenstand seines intimsten Studiums.

Im Winter 1883—84 waren wir in Paris. Ein Ereignis für ihn war die Ausstellung Manet und selbstredend war der Impressionismus Gegenstand seines tiefsten Nachdenkens. Er erkannte die impressionistische Darstellungsart nur als Ausdruck, Sprache, die nicht für Jeden passt und darum für Viele gefährlich werden muss. Er bewunderte das Licht, das Leben in den Arbeiten; am meisten aber eigentlich Monet, den er als Genie betrachtete, weil er den Darstellungskreis bereichert hat, indem er das bewegte Licht ausdrückte. Dass Monet alle möglichen Dinge malte, dass er alle Stimmungen zum Ausdruck brachte, interessierte ihn nicht sehr, sondern nur, dass er durch feinste Beobachtung der Valeurs ein bewegtes Licht schuf und dass alle Gegenständlichkeit doch nur die Folie war, auf der der Kampf zwischen Luft und Licht ausgekämpft wurde. Diese That Monets war ihm das Wertvolle am ganzen Impressionismus und die grösste Errungenschaft der modernen Malerei.

Die Auswüchse des Impressionismus (die oft den Eindruck gestopfter bunter Wolle machten), verlachte er als geistloses Gestupfe, ebenso hatte er für jede Schmierskizze, die Impressionismus sein sollte, ein bitteres Lachen.

K. SCHUCH, ENTENSTILLEBEN

Die ungeheure Energie aber, womit Alle das Prinzip erfassten, bewunderte er und sie war für ihn ein Sporn, seine Art weiter zu entwickeln. Während einer Debatte, die es schon des Morgens beim Kaffee gab, sagte er mir:

„Ich möchte am liebsten gar nichts, weder Impressionismus noch Leibl, weder Daubigny noch Millet — ich möchte treu und ehrlich sein können und nicht ein Verhältnis zur Natur wie Troyon oder X und Y, sondern wie ich selbst."

K. SCHUCH, ABAZZIA ST. GREGORIO

Schuch als Mensch zu schildern, würde auch sehr interessant sein, doch muss ich mich kurz fassen. Wenn bei einer künstlerischen Persönlichkeit der Künstler nur der Extrakt von seinem Menschen ist, so ist der Rückschluss bei Schuch nicht trügerisch. Nur ein tief- und feinfühlender Mensch konnte diese Kunst schaffen, und wenn für den Liebhaber der Sinn, Bilder zu sammeln, der ist, dass er hinter seinen Kunstwerken ihre Erzeuger von der Wand deutlich reden hört, so muss ich sagen, dass mir mein Porträt von ihm ein kostbarer Besitz ist, der mir sein Andenken als Freund und Lehrer immer gegenwärtig und lebendig erhält.

Bei allseitiger Bildung, bei lebhaftem Temperament, bei grosser Opferfreudigkeit und Aufrichtigkeit, war es eine Freude, mit ihm zu leben und zu streben. Seine Treue war gross; und für mich war es die schönste Zeit, meine eigentliche Lehrzeit, als ich mit ihm zusammenstrebte und lebte.

Wenn ich neuerdings lese, in welcher Weise Trübner über seinen verstorbenen Freund spricht, so befremdet mich das sehr. Ich weiss, dass Schuch mit Trübner intim befreundet war, dass Schuch mit ihm Freundschaft schloss, um gemeinsam zu streben und dass Schuch der Letzte sein würde, einen Einfluss Trübners zu bestreiten. Wieviel Einer dem Andern gab, ist schwer festzustellen und auch vollkommen gleichgültig, die es in letzter Instanz für die Bedeutung Schuch doch nur darauf ankommt, was er ohne Einfluss geschaffen hat. Ich glaube aber, dass bei der starken Intelligenz Schuchs die aus seinem Lebenswerk sowie aus seiner Korrespondenz spricht, auf der ich fusse, von einer Abrichtung keine Rede sein kann. Wenn Trübner diese Briefe, in denen Schuch über ihn spricht, lesen würde, so könnte er keinen Augenblick im Zweifel sein, wie ihn Schuch als Freund verehrte, wie er sein Talent anerkannte und stets für ihn eingetreten ist. Sicher hätte Trübner nicht in solcher Weise über seinen toten Freund sprechen können. Wenn Talent gestaltendes Gefühl ist, so hatte Schuch sehr viel und sein Lebenswerk wird für Einsichtige bekunden, inwieweit er von Trübner beinflusst war und was er unbeeinflusst schuf. Dies Lebenswerk (die grossen genannten Bilder an der Spitze), wird deutlicher für ihn reden als ich es jemals vermöchte.

Er meinte hiernach auf das Klarste, dass in letzter Instanz ein Werk nur Wert hat durch die Persönlichkeit, die dahinter steht, nicht durch die Ausdrucksform, Sprache, in der es vorgetragen. Dass er sich treu blieb, sieht man an seinen grossen Waldbildern vom Doubs, wohin er in den achtziger Jahren oft ging. Das Licht zittert in den Bildern aber der Helle ging er doch eher aus dem Wege, als dass er sie suchte. Es zittert durch die mannigfaltigen Valeurs. Nur ein Deutscher konnte Waldbilder schaffen von solcher Intimität und Wucht, diese Waldbilder vom Doubs, geben mir Recht, wenn ich behaupte, dass Schuch sein Ziel vom Stillleben zur Architektur und Landschaft zu kommen erreichte. Statt aber, dass eins dieser grossen Waldbilder mit dem grossen Küchenstilleben, das Schuch für sein Hauptwerk hält, eine deutsche Galerie schmückt und sein Bild vervollständigt, sind sie in Wien begraben.

Dass Schuch auch Köpfe, von denen mein Porträt Leiblsche Qualitäten hat, und auch Akte malte, darf ich nicht unerwähnt lassen. Leider werden nur meine Sachen übrig geblieben sein.

NOA-NOA

VON

PAUL GAUGUIN

(SCHLUSS)

Ich setze meinen Weg fort.

In Taravao — dem weitest entfernten Distrikt von Mataïéa, am andern äußersten Ende der Insel — leiht ein Gendarm mir sein Pferd, und ich trabe an der von Europäern wenig besuchten Küste entlang.

In Faone, einem kleineren Ort vor dem bedeutenderen Itia ruft mich ein Eingeborener an.

— He! Mann, der Menschen macht! (er weiß, daß ich Maler bin.) Haëré mai ta maha (Komm und iß mit uns: die tahitische Formel der Gastfreundschaft).

Ich lasse mich nicht bitten, so anmutend und herzlich ist das die Einladung begleitende Lächeln.

Ich steige vom Pferde. Mein Wirt nimmt das Tier am Zaum und bindet es ohne eine Spur von Unterwürfigkeit, geschickt an einen Baum.

Dann treten wir miteinander in eine Hütte, wo Männer und Frauen plaudernd und rauchend auf dem Boden sitzen. Um sie her spielen und tummeln sich die Kinder.

— Wohin willst du? fragte mich eine schöne, etwa vierzigjährige Maorie.

— Ich will nach Itia.

— Wozu?

Ich weiß nicht, was mir in den Sinn kam, oder vielleicht nannte ich den wahren, mir bis dahin noch selber verborgenen Zweck meiner Reise.

— Um dort eine Frau zu suchen, antwortete ich.

— In Faone gibt es viele und hübsche. Willst du eine von ihnen?

— Ja?

— Wohlan! Gefällt sie dir, so will ich sie dir geben. Es ist meine Tochter.

— Ist sie jung?

— Ja.

— Ist sie hübsch?

— Ja.

— Ist sie gesund?

— Ja.

— Gut. So bringe sie mir.

Die Frau ging hinaus.

Nach einer Viertelstunde, als das Mahl — wilde

PAUL GAUGUIN, BILDER EINER INSULANERIN

PAUL GAUGUIN, INSULANERINNEN

Bananen und Krabben — aufgetragen wurde, kam sie in Begleitung eines jungen Mädchens wieder herein, das ein kleines Bündel in der Hand hielt.

Durch das Gewand von sehr durchsichtigem rosa Musselin schimmerte die goldige Haut ihrer Schultern und Arme. Zwei Knospen hoben sich schwellend an ihrer Brust. Es war ein schlankes, großes, kräftiges Kind von wunderbarem Ebenmaß. Aber in dem schönen Gesicht fand ich nicht jenen Typus wieder, der mir sonst überall auf der Insel begegnet war. Auch das Haar war ungewöhnlich buschig und leicht gewellt. In der Sonne bot alles dies eine wahre Orgie von Chrom.

Man sagte mir, daß sie von den Tongas abstamme. Ich begrüßte sie, sie lächelte und setzte sich neben mich.

— Du hast keine Furcht vor mir? fragte ich.

— Aïta (nein).

— Willst du für immer in meiner Hütte wohnen.

— Eha (ja).

— Du bist nie krank gewesen?

— Aïta.

Das war alles.

Mir schlug das Herz, während das Mädchen gelassen am Boden vor mir die Speisen auf einem großen Bananenblatt für mich anrichtete. Ich aß mit gutem Appetit, aber ich war zerstreut und tief erregt. Dieses Kind von etwa dreizehn Jahren (achtzehn bis zwanzig in Europa) entzückte mich, schüchterte mich ein und erschreckte mich fast. Was mochte in dieser Seele vorgehen? Und ich, der so alt war im Vergleich zu

PAUL GAUGUIN, TAHITIANERIN

ihr, ich zögerte einen Augenblick, den so eilig abgeschlossenen Vertrag zu unterzeichnen, bei dem doch alle Vorteile auf meiner Seite waren!

Vielleicht — dachte ich — gehorchte sie einem Befehl der Mutter. Vielleicht ist es ein Handel, den sie unter sich ausgemacht haben . . .

Ich beruhigte mich, als ich in den Zügen des jungen Mädchens, in seinem Gebahren und seiner Haltung die Zeichen wahrer Unabhängigkeit und Stolzes erkannte, die so charakteristisch für seine Rasse sind. Und mein Vertrauen ward vollkommen und unerschütterlich, als ich nach eingehender Forschung deutlich jenen Ausdruck von Heiterkeit bei ihr wahrnahm, der bei jungen Wesen immer eine ehrenhafte, löbliche Handlung begleitet. — Allein der spöttische Zug um ihren hübschen, weichen, sinnlichen Mund war mir eine Gewähr dafür, daß die Gefahren des Abenteuers nur für mich bestanden, nicht für sie . . .

Ich leugne nicht, daß mir in einer seltsam bedrückenden Angst ganz beklommen zumute war, als ich die Schwelle der Hütte überschritt.

Die Stunde der Abreise war gekommen. Ich stieg zu Pferde.

Das Mädchen folgte mir, von der Mutter, einem Mann und zwei jungen Frauen — seinen Tanten, wie es sagte — begleitet.

Wir kehrten nach Taravao zurück, das neun Kilometer von Faone entfernt ist.

Nach dem ersten Kilometer hieß es:

— Parahi téié (hier mache Halt).

Ich stieg vom Pferde, und wir traten alle sechs in eine große, sauber gehaltene, beinahe reiche, mit hübschen Matten ausgestattete Hütte.

Ein noch junges und außerordentlich liebenswürdiges Paar bewohnte sie. Meine Braut setzte sich neben die Frau und stellte mich vor.

— Dies ist meine Mutter, sagte sie.

Dann wurde schweigend ein Becher mit frischem Wasser gefüllt, von dem wir alle der Reihe nach feierlich tranken, als handele es sich um einen alten frommen Brauch.

Hierauf sagte die eben von meiner Braut als ihre Mutter bezeichnete Frau mit gerührtem Blick und feuchten Wimpern zu mir:

— Du bist gut?

Nicht ohne Verwirrung antwortete ich nach einer Prüfung meines Gewissens:

— Ich hoffe es.

— Wirst du meine Tochter glücklich machen?

— Ja.

— In acht Tagen muß sie wiederkommen. Wenn sie nicht glücklich ist, wird sie dich verlassen.

Ich willigte mit einer Gebärde ein. Allgemeines Schweigen. Niemand schien eine Unterbrechung zu wagen.

Endlich gingen wir hinaus, ich bestieg wieder mein Pferd und brach, immer von meinem Gefolge geleitet, von neuem auf.

Unterwegs begegneten wir mehreren Personen, die meine Familie kannten. Sie waren bereits von dem Ereignis unterrichtet und sagten, als sie das Mädchen begrüßten:

— Bist du jetzt wirklich die Vahina eines Franzosen? Viel Glück!

Ein Punkt beunruhigte mich. Wie kam Tehura (so hieß meine Frau) zu zwei Müttern?

Ich fragte die erste, die sie mir angeboten hatte:

— Warum hast du gelogen?

Die Mutter Tehuras antwortete:

— Ich habe nicht gelogen. Die Andere ist auch ihre Mutter, sie ist ihre Amme.

*

Wichtige Familienangelegenheiten riefen mich zurück.

Lebe wohl, gastfreies Land, köstliches Land, Heimat der Freiheit und der Schönheit!

Zwei Jahre älter geworden und um zwanzig Jahre verjüngt gehe ich fort, verwilderter als ich gekommen war und doch gescheiter.

Die Wilden, diese Unwissenden, haben den alten Kulturmenschen vieles gelehrt, vieles in der Kunst zu leben und glücklich zu sein. Vor allem haben sie mich gelehrt mich selber besser zu kennen, ich habe von ihnen nur tiefste Wahrheit gehört.

War das dein Mysterium, du geheimnisvolle Welt? Du hast mir Licht gebracht, und ich bin gewachsen in der Bewunderung deiner antiken Schönheit, der unvergänglichen Jugend der Natur.

Das Verständnis und die Liebe zu der Seele deiner Menschen, zu dieser Blume, die aufhört zu blühen, und deren Duft niemand mehr einatmen wird, hat mich besser gemacht.

*

Als ich den Quai verließ, um an Bord zu gehen, sah ich Tehura zum letztenmal.

Sie hatte Nächte hindurch geweint, jetzt saß sie erschöpft und traurig, aber ruhig mit herabhängenden Beinen auf einem Stein, und ihre starken, festen Füße berührten das schmutzige Wasser.

Die Blume, die sie am Morgen hinters Ohr gesteckt hatte, war welk auf ihre Knie herabgefallen.

Hier und dort starrten Andere, wie sie, matt, schweigend, düster, gedankenlos auf den dichten Qualm des Schiffes, das uns alle für immer weit fort tragen sollte.

Und von der Schiffsbrücke aus glaubten wir, während wir uns immer weiter entfernten, mit dem Fernglas auf ihren Lippen noch lange jene alten maorischen Verse zu lesen:

Ihr leisen Winde von Süd und Ost,
Die ein zärtlich Spiel über meinem Haupte vereint,
Eilt schnell zur nächsten Insel hin.
Dort findet ihr im Schatten seines Lieblingsbaumes
Ihn, der mich verlassen hat.
Sagt ihm, daß ihr in Tränen mich gesehn.

DIE NEUE NATIONALBANK

Ein Fremder, der die ersten Eindrücke des Berliner Stadtbildes zwischen Vossstrasse und Linden empfängt, wird glauben, das Meiste des Geseufzes über die architektonische Physiognomielosigkeit der Reichshauptstadt sei Affektation. Dass solch günstiger Eindruck erweckt wird, verdanken wir dem Zufall, der drei neue Bauten Messels in diesem Viertel wirkungsvoll vereinigt und sie beziehungsreich mit den Resten einer alten grossbürgerlichen Baukunst in Verbindung gebracht hat. In der Vossstrasse beherrscht die wunderschöne, raumschaffende Anlage des Wertheimhauses das Strassenbild; auf dem wohlproportionierten Wilhelmsplatz sodann, hinter dessen Häusern eine Kuppel Gontards und die Spitze der Dreifaltigkeitskirche auftauchen, fällt der Blick auf die schlicht schinkelnde Architektur des Prinz Friedrich Leopoldschen Palais; weiter wandelt man die Wilhelmstrasse hinab, vorüber am Reichskanzlerhaus und an den fein gegliederten Bauformen der Reichsämter, bis zu dem mit vornehmer Entschiedenheit eine Strassenkreuzung accentuierenden Stadthaus, das Messel Unter den Linden für Schulte erbaut hat und bis zur Behrenstrasse, an deren Eingang sich seit kurzem ein drittes Werk Messels erhebt: Das neue Haus der Nationalbank für Deutschland.

Was diese drei Architekturen unter einander verbindet und sie wie gewachsen inmitten der still würdigen Bauten des vorigen Jahrhunderts erscheinen lässt, ist die lebendige Tradition darin. Messel hat lange den Anknüpfungspunkt gesucht. Er war zuerst nur ein geistreich gründlicher Stileklektizist; als er das erste Wertheimhaus baute, wurde er zum modern empfindenden Konstrukteur; seit einigen Jahren aber hat er die Kunsttradition gefunden, die eine, der man nicht entrinnen kann. Dadurch ist er von den „Stilen" frei geworden und vom Konstruktionsnaturalismus und ist zum Stil gelangt.

Die Tradition, die man im Haus Schulte in der Nationalbank, in der neuen A. E. G. oder im Ballenstedter Rathaus erkennt, ist eine Erneuerung eben jenes Geistes, der aus den alten Palaisbauten und Regierungshäusern der Wilhelmstrasse, aus den Kuppeln jener schönen Kirchen zu uns spricht. Messel hat sich bewusst dem französisch preussischen Grossbürgerstil aus der Zeit zwischen 1780 und 1830 angeschlossen und der fast traditionenlos Geborene hat sich durch diese Beschränkung erst ganz frei gemacht. Das von den Berlinern nicht verstandene Haus Schulte zeugte schon davon; noch besser aber thut es nun die Architektur der neuen Nationalbank. Steht das Haus Schulte für einen neuen Typ des grossstädtischen Wohnhauses da, so repräsentiert die Nationalbank als Muster für eine neue Bankhausarchitektur. Repräsentiert gerade am rechten Platz, weil sich die Banken fast alle in der Behrenstrasse nachbarlich angesiedelt haben, als folgten sie einem ungeschriebenen Zunftgesetz. Die Architekten können aus Messels neuester Arbeit lernen, wie der Künstler mit geringem Aufwand im besten Sinne darstellend zu wirken vermag; und die Bankdirektoren können lernen, dass Prunk, Stilhäufungen und Materialaufwand ihre Institute

A. MESSEL, NATIONALBANK, VORDERANSICHT

nicht so nachdrücklich zu empfehlen vermögen wie künstlerisch gewordene Solidität und Sachlichkeit, wie ästhetisch verklärte Einfachheit.

Messel ist auch darin der Tradition treu geblieben, dass er wie beim Haus Schulte, in Putzflächen, mit sparsamer Verwendung von Naturstein gearbeitet hat. Die Hauptwirkung geht von der weit und glatt sich dehnenden, graurötlich getönten, porösen Putzfläche aus, der die führenden Bauglieder in Kalkstein eingefügt sind. Diesem Naturstein sind dann vorsichtig verteilte Ornamente abgewonnen worden. Tempo und Rhythmus empfängt die Fassade durch einen wenig nur vortretenden Mittelbau, der den beherrschenden Haupteingang enthält, und durch die Fensteröffnungen. Im Erdgeschoss, wo sich die Kassenräume befinden, sind die Fenster hoch, oben abgerundet, durch weisses Sprossenwerk gefällig geteilt und durch eine flach modellierte Steinballustrade sozusagen unterstrichen worden. Im ersten Stock, der vorn den Direktorenzimmern gehört, sind die rechteckigen Fenster etwas niedriger gehalten und in der zweiten Etage, wo sie Konferenzräumen Licht geben, sind sie noch kleiner. Die Fenster des ersten und zweiten Stocks sind durch Steinumrahmungen zusammengefasst, so dass die dreigeschossige Fassade im wesentlichen als Zweiteilung wirkt, wozu als ein neues Motiv dann, über einem schönen Hauptgesims, das Dach mit einer langen Reihe vielleicht allzu gleichmässiger stehender Dachfenster — für

A. MESSEL, NATIONALBANK, KASSENHOF

A. MESSEL, NATIONALBANK, TREPPENHAUS

Schreibstuben u. s. w. — hinzukommt. Die Bauglieder springen aus der Fassade nur wenig vor, ordnen sich durchaus der Flächenwirkung unter und der Effekt des Ganzen ist darum wieder ähnlich wie beim Wertheimhaus der Leipzigerstrasse, das die ganze Umgebung beherrscht. Wunderschön dominiert in der Ruhe des Ganzen der Haupteingang mit seinen edlen Verhältnissen und den beiden seitlichen empireartig angeordneten Säulen, den einzigen plastisch rund herausgearbeiteten Baugliedern.

Durch ein Vestibul gelangt man rechts in das Treppenhaus und geradeaus in den Kassenhof mit Oberlicht. Von dort entwickelt sich der Grundriss klar und übersichtlich nach allen Seiten. Im Innern dieses Gebäudes tritt uns Messel endlich auch als ein bedeutender Innenarchitekt entgegen. Das Interieur war bisher immer sein schwächster Punkt. Noch bei Schulte giebt es im Innern viel Problematisches. In der Nationalbank aber hat die Tradition den Architekten auch im Innern zur Meisterschaft verholfen. Man denkt unwillkürlich an Schinkels edle Verhältnisse, an die kühle etwas abstrakte Würde seiner Raumgestaltung an seine akademisch lebendige Gräcisierung jedes Bedürfnisses und im Einzelnen sogar an die geistreichen Profillinien seiner Gesimse. Von farbegebendem Material ist nur schönes Gestein für Säulen und für die Treppen, und Bronze für die Treppengeländer verwandt werden. Die Räume sind trotzdem voller Leben. Die Treppen ziehen sich in grossen schönen Linien empor — Messel ist ja ein Virtuose der Treppenanlage —, und die Geländer begleiten den Aufstieg mit sicher empfundenen, im knappen Rhythmus kräftig bewegten Ornamenten.

Ausserordentlich hat Messel sich auch als Kunsthandwerker bewährt. In einem Bankhaus soll alles rings umbaut sein von Zahltischen und Schränken, von Schreibpulten und Schaltern. Messel hat es verstanden alle diese Holzarchitektur seinen Räumen wohlabgetönt so einzufügen, dass die weiten Arbeitssäle durchaus übersichtlich bleiben und dem Auge so immer ein Ganzes darbieten. Nirgend giebt es die unzähligen Verschläge und Ecken — diese Schlupfwinkel für den Müssiggang! — wie in so vielen Geschäftshäusern. Die mit akkuratem Kunstgefühl gefügten Hölzer der Tische, Stühle, Bänke, Paneele und Thüren, die Metallarbeit der Beleuchtungskörper, kurz jede Kleinigkeit zeigt, dass Messel es jetzt den besten unserer Gewerbekünstler gleichthut.

Alles in allem: ein Werk wie aus einem Guss, ein Organismus. Was den Ruhm der Bauherren ausmacht: die straffe Organisierung der Geschäftsideen, die Disciplinierung einer vielfältigen Arbeit, die produktive Ordnung, die jedem Beamten den Platz weist und ebenso patriarchalisch gewissenhaft für seine Bedürfnisse sorgt, wie sie gewissenhafte Thätigkeit von ihm fordert — das alles trägt scheinbar zum Ruhme des Baumeisters bei, der Dem erst die konkreten Raumformen geschaffen hat; und was der Architekt ersonnen und ausgeführt hat, von der Fassade bis zum Tresorschrank, von den Kunstformen der Halle bis zu den praktischen Einrichtungen der Speisesäle für das Personal, vom Grundriss bis zur einfach schönen Stuhlform: alles dieses scheint umgekehrt keimhaft schon in der Arbeitsidee der Bauherren enthalten zu sein.

Wir sehen auch hierin ein Symptom neu sich knüpfender Traditionen. Wie Messel aus den Kunstformen der Väter ein Neues gewinnt, das ganz unserer Zeit zu eigen gehört, so weist auch der selbstbewusste Kaufmannsgeist, den Wertheim und Schulte, die Direktoren der A. E. G. und der Nationalbank als Bauherren bewiesen haben, auf den gefesteten und grossgearteten Bürgersinn derselben Jahrzehnte, bei denen Messel Lehre sucht. Nichts wäre nötig, als diesem von einem charaktervollen Künstler und von charaktervollen Bauherren gegebenen Beispiel freier Traditionsfreude zu folgen, um Berlin, nicht nur zwischen Vossstrasse und Linden, sondern überall, zu einer Stadt schöner und selbst grosser Architekturbilder zu machen.

A. MESSEL, NATIONALBANK, VESTIBULE

CHRONIK

Julius Lessing verlässt die Berliner Kunstgewerbesammlung, die ihm das Beste ihrer Bedeutung verdankt. Man fordert heute von Galerieleitern in mancher Beziehung andere Anschauungen als die, die Lessing so thatkräftig und erfolgreich dreissig Jahre vertreten hat. Es wird mit Recht eine unmittelbarere Beziehung von Museum und Leben verlangt. Doch darf man nicht vergessen, dass diese Forderung erst entstehen konnte, nachdem die mühevolle Arbeit des Zusammentragens im wesentlichen beendet worden ist. Lessing war ein glänzender Sammler, ausserordentlicher Kenner und berühmter Einkäufer. Seine Energie des Erwerbens hat das Berliner Museum zu einer der wichtigsten kunstgewerblichen Sammlungen Deutschlands gemacht, trotzdem mit einem kaum nennenswerten Bestand vor 30 Jahren begonnen wurde und trotzdem eine alte Berliner Stadtkultur den Organisator nicht mit reichem Material unterstützen konnte. Sein Nachfolger und einstiger Assistent, Otto von Falke, übernimmt nun ein Erbe, das den Namen Lessings historisch machen wird. Wenn er selbst einen ebenso wohlbegründeten Ruhm einst hinterlassen will, muss er Lessing nacheifern in der Selbständigkeit und neuen Zielen zustreben. Das Vertrauen wird er sich nicht mühsam zu erwerben haben, denn es kommt ihm schon entgegen.

❀

Irgendwo in Deutschland, ich glaube in Dresden, soll es einen Sonderling geben, der es sich zur Lebensaufgabe macht, in einem Privatmuseum besonders hässliche, abgeschmackte und scheusälige Fabrikate der freien und angewandten Kunst unserer Tage zu vereinigen, um so der Nachwelt, wie in einem konzentrierenden Spiegel, ein Bild unserer Unkultur zu erhalten. Es sollen dort, neben dem bekannten Mops, in dessen Leibe sich eine Uhr befindet und dessen Schwanz als Pendel hin und herwedelt und neben den Malereien Hermiones von Preuschen, sämtliche neudeutsche Postwertzeichen und Geldmünzen zu sehen sein. Jetzt kann dieser wunderliche Pädagoge seiner Sammlung ein neues Monstrum hinzufügen: den neuen Zehn-Markschein. Und ihm eine Ehrenstelle einräumen. Schauerlicher und stümperhafter kann nichts mehr sein. Es spottet einfach aller Beschreibung. Mit diesem Wertpapier ist der Gipfel offizieller künstlerischer Geschmacklosigkeit nun glücklich erreicht. Und das ist auch ein Trost.

❀

ALT-MEISSENER PORZELLAN. AUS DER SAMMLUNG CLEMM

Bei Paul Cassirer ist eine gute Ausstellung der zeichnenden Künste, veranstaltet von der Berliner Sezession, eröffnet worden. Sie wird im nächsten Heft ausführlich besprochen.

⁂

Bei Fritz Stahl vom „Berliner Tageblatt" ist „Kunst und Künstler" in Ungnade gefallen. Wir haben im letzten Heft ein paar Worte über Liljefors geschrieben, den wir für einen mittelmässigen Künstler halten, und mit einem Satz auch von jener Kritik gesprochen, die, alle Dinge am eigenen Wuchse messend, das Halbe genial nennt und für starkes Können und echtes Wollen nur Geringschätzung übrig hat. Diese Notiz macht Stahl, der Herold aller Mittelmässigkeit, zum Anlass eines Angriffs, der bei Allen Erstaunen wecken muss, die nicht wissen, dass dieser kopflos wütenden Attacke ein Briefwechsel zwischen dem Redakteur von „Kunst und Künstler" und Stahl vorhergegangen ist, worin dem Kritiker des „Berliner Tageblatts" der Vorwurf gemacht werden musste, er hätte unprovoziert, ohne gewissenhafte Prüfung falsche Beschuldigungen ausgestreut und wäre einer Revokation illoyal ausgewichen, als ihm der Nachweis der Sinnlosigkeit dieser Beschuldigungen erbracht wurde. Die Antipathie, die wir Stahl einzuflössen glücklich genug sind, lässt ihn das Manöver wagen, unsere Zeitschrift öffentlich zu diskreditieren, trotzdem seine Redaktion deren Inhalt für wertvoll genug hält, um häufig daraus ihr Material zu schöpfen. Er thut seinen hunderttausend Lesern gegenüber, als herrsche in „Kunst und Künstler" der Geist der Unbesonnenheit, trotzdem er weiss, dass Männer wie Bode, von Tschudi, Liebermann, Veth, Pauli u. a. m. ständig mitarbeiten.

Stahl spricht von einer „Gruppe" und macht uns dafür verantwortlich, dass irgend Jemand, wir wissen nicht wer, in Gott weiss welchem Zusammenhange einmal Whistler und Besnard „Hochstapler" genannt haben soll. Solche Journalistenstückchen sind des Landes bei uns leider der Brauch.

Sodann teilt er mit, die Arbeiten Liljefors, wären schon verkauft nach Deutschland gekommen. Damit beschuldigt er die Leitung der Liljefors-Ausstellung im Künsterhause schlankweg der Täuschung. Die Zettel „verkauft" durften nur angebracht werden, wenn die Bilder in der Ausstellung verkauft worden sind; kamen sie schon als Privatbesitz in die Ausstellung, so wären sie „unverkäuflich" gewesen. Die Leitung des „Künstlerhauses" wird sich mit Stahl über diese Angelegenheit auseinanderzusetzen haben. Endlich begreift Stahl nicht, wie man schreiben kann: „Die Tiere sehen gekodakt aus, oder als wären ausgestopfte Exemplare als Vorbilder benutzt worden". Der Gute weiss nicht, was jeder bessere Sekundaner schon ihm sagen kann: dass die Momentphotographie ein Äusserstes an Starrheit und Leblosigkeit giebt und nicht „das Letzte der Bewegung". Auch ist es ja gleichgültig, ob Liljefors nach Photographien und Mumien malt oder ob es nur so aussieht, ist gleichgültig, ob er den photographischen Apparat in der Tasche oder im Kopf hat.

ALT-MEISSENER PORZELLAN. AUS DER SAMMLUNG CLEMM

Es ist offenbar: Stahl mag unsere ihm unbequeme Zeitschrift nicht. Aufrichtig: er gefällt uns noch viel weniger. Er ist der Kunstaugur der Bourgeoisie, des selbstgefällig modernen Bildungsphilisteriums, aber ein Künstlerspott in allen Ateliers, wo echte Kunst zu Hause ist. Denn er versteht nicht die Sprache der Künstler, sondern nur die der Naturabschreiber. Kopie der Natur und literarische Gedankenmalerei erscheinen ihm als Kunst; alles Künstlerische aber gilt ihm solange als Übertreibung, bis er sich — zehn Jahre zu spät — der allgemeinen Schätzung widerwillig bequemen muss. Gute Kritik muss, wie gute Kunst, aus dem Gefühl kommen; Liebe und Hass müssen einem Kulturwillen entspringen. Stahl ist ein professionell gewordener Dilettant, ohne Gefühl und ohne eigenen Willen; darum ist er ohne Einsicht und ohne Gerechtigkeit. Ist darum ohne Entwickelung. Mit seinem Einfluss steht er da als schlimmer Schädling im deutschen Kunstbetrieb. Doppelt schädlich, weil er ein deutschtümelndes Narrenspiel in seinen Kunsturteilen treibt. Ohne treffende Kritik, weil ohne Selbstkritik! Er ist das Urbild des „Thomsen“ im „Volksfeind“, der alles „mit Mass“ thut und das über das Alltagsmass sich Emporreckende mit Zwergenneid zu stürzen sucht. Mittelmässig vom Scheitel bis zur Sohle!

Und ein solcher Mann darf, gestützt von dem Prestige, das eine einflussreiche Tageszeitung giebt, ernsthafte Arbeit dem Publikum lächerlich zu machen suchen! Das ist auch ein Zeichen der Zeit! K. S.

❊

Die mit Spannung erwartete Versteigerung der bekannten Sammlung des Herrn Dr. Fritz Clemm in Berlin fand vom 3.—5. Dezember bei Lepke statt. Sie ergab insgesamt die Summe von 300000 Mk. Ein Berliner Kaffeeservice mit eisenroter Watteaumalerei, ein Geschenk Friedrichs des Grossen an General de la Motte-Fouqué, erwarb das Berliner Kunstgewerbemuseum (5150 Mk.). Den höchsten Preis überhaupt erreichte ein Satz von fünf grossen Meissener Vasen mit Herold-chinesen in goldenen Kartuschen (15030 Mk.). Diese, sowie ein Meissener Kriegsschachspiel (5000 Mk.) wurden von Berliner Händlern ersteigert. Eine Sèvres-Tasse in Königsblau mit Juwelendekor brachte 2000, eine Medaille mit dem Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich in Kehlheimer Stein 3000 Mk. Unter den Gemälden erzielte den höchsten Preis ein Stilleben von Willem van Aelst (?) (6800 Mk.). Die Bronzestatuette eines römischen Imperators von Puget wurde mit 5900 Mk. zugeschlagen. Sch. von C.

❊

Das Reizvollste an den Ausstellungsunternehmungen der Akademie sind — vorläufig — die Räumlichkeiten. Man kann sich da nicht Schönres denken, nicht, was künstlerischem Zwecke mehr entspräche. Auch die ältesten internationalen Ausstellungsbummler müssen dies ohne Einschränkung zugestehen. Selbst die Räume der Pariser Kunstpalais sind Grabgewölbe gegen diese Flucht heller, freudiger, stimmungswarmer Säle, die dem Dienst des Kunstwerks wie des Kunstgenusses sich so willig fügen. Das „grosse Bild" erhält ebenso seine Wirkungsfreiheit wie die Studie, das Monumentale wie der farbige Eindruck. Hier kann es keine schlechten Plätze, kein Tothängen geben. Die Räume sind dem Wert so günstig, als wie dem Unwert gefährlich. In diesem Haus des Lebens könnte eine lebendige Kunst gedeihen. Die Akademie aber, die ein Recht aufs Haus hat, übt noch immer sehr behördlich ihr Hausrecht.

Früher hat sie die „Grossen Ausstellungen" des Frühlings allein gemacht, jetzt muss sie die Ehre und den Einfluss mit einem demokratisierenden Künstlerverein teilen; so stellt sie sich nun wenigstens daheim mit Lust auf den Boden: my house is my castle. Eine kühle Aristokratenkunst, die Kunst abgeschlossener Generationen, deren Temperamente längst in manieristische Erstarrung geraten sind, sollte und wollte unter sich bleiben. Es ist kennzeichnend, dass die beiden letzten Präsidenten Schulhäupter der Architektur gewesen sind; tüchtige, fähige Männer: doch die Malerei war ihnen Hekuba — für dieses Ressort wird schon der bureaukratische Mechanismus sorgen. Und er hat dafür gesorgt. Die „querelle des anciens et des modernes" wurde nicht beigelegt, — sie war anhaltend akut. Den Genossen Liebermann und Skarbina wurde bange gemacht, als sie die „Sezession" gründen wollten: „sie hätten" hiess es, „kein Recht zur Zerstörung einer künstlerischen Organisation, es sei denn, dass sie jetzt ihren Austritt aus der Akademie erklärten" (Mai 1898). Und dann (Sommer 1899) das Memorandum der Herren Meyerheim, Knaus u. s. w. wider die Amtsführung des Herrn von Tschudi, eine Einschüchterungsmachenschaft grösseren Stils, die glücklicherweise im Kultusministerium begraben wurde. . . . Diese heiteren Erinnerungen frischt man gern auf, wenn man hingeht, um die „Amtsführung" des neuesten Hausherrn an ihren Früchten zu erkennen. Ein Maler steht jetzt wieder an der Spitze. Und zwar einer, der mit jenen Kunstunternehmungen zu flirten liebt, die zur Entakademisierung der Kunst gestiftet sind: Arthur Kampf. Ein Kompromissler, vielleicht nicht von Neigung, aber durch den Zwang seines Aufstiegs. Ein sehr gediegener Zeichner, doch als Maler ohne Wesenheit brüsk nur wirkend, wenn der farbige Geschmack in Frage kommt: siehe sein gelbes Porträt). Immerhin ein Künstler, der aus dem gelehrten Handwerk der Geschichtsschilderung zu Zeiten gern einen Studienausflug in die Natur unternimmt. Als der Maler friderizianischer Zeit hat er im preussischen Kunstbetriebe Karriere gemacht; aber gewiss legt er selbst das grössere Gewicht auf die zeitlosen Malereien, die sein Ringen mit der Natur und mit der Farbe zeigen. Ein lockendes Grauen zog ihn von Anbeginn zu den Sezessionen, zunächst den Maler, dann den Organisator. In beiden Eigenschaften that er nichts Ganzes. Den Kunstabsolutismus der Akademie machte er zu einem „absolutisme éclairé."

Die Zahl der Fortschrittler, die in der Akademie sitzen, genügte nicht zu dieser „Aufklärung". Und so sandte Kampf Einladungen hinaus: an Bantzer und Dettmann, an Ludwig von Hofmann und Kruse, an Kuehl und Leistikow, an Lepsius, Olde und Stuck. Das heisst an lauter Künstler, die längst im Recht auf die Publikumsgunst wohnen und, heut, als Produzierende den Fortschritt zumeist nur kurzbeinig mitmachen. Von Ausland wird allein der amerikanische Herr Sargent aus London entboten, dessen einst so starkes Talent von der englischen Gesellschaft gründlich verdorben worden ist: eine „Carmencita" könnte er heute nicht mehr malen. Von der umbildenden Kraft des grossen französischen Impressionismus ist kein Zeugnis zu erblicken, höchstens von der falschen Wirkung dieser malerischen Botschaft auf akademische Mitglieder wie auf Hugo Vogel und sein rotes Pleinair-Damenbildnis (richtiger hält sich Vogel an Max Liebermann auf dem Senatorenporträt)....

So ist denn eine Bildersammlung mit etwas höherem modernen Niveau aufgebracht worden, als es sonst akademischen Brauches war. An sich aber steht diese Sammlung jenseits von gut und böse. Ruhig kann man sie erscheinen, ruhig gehen sehen. Ich bin der Letzte, der einen schönen Willen nicht anerkennen sollte. Ist also Arthur Kampf an dem Lobe seines guten Willens gelegen, so schliesse ich mich in diesem Punkt den lauten Kundgebungen ehrenwerter Vorgänger an. Sonst aber ist meine Überzeugung, dass die Ausstellung einer prominenten Künstlervereinigung mehr sein könnte als ein Schaufenster, worin das Erworbene, das überreif Fertige in pedantischer Schönheit kunstpolitisch geordnet zu sehen ist. Ein solcher Verein soll nicht nur hervorragen, sondern auch mit gutem Mut vorangehen; er sollte mehr nach einer Führerrolle geizen. Seine Ausstellungsunternehmungen müssten sein wie eine Fahne, unter der sich vieles sammelt. Nicht ist damit gemeint, dass er Zukunftsmusik machen müsse; nur darf er sich nicht an den „Wahrheiten" genügen lassen, die vor zehn oder fünfzehn Jahren Wahrheit gewesen sind. Er soll den künstlerischen Zeitgeist rund und stark zum Ausdruck bringen, — die Wahrheiten von heute. Mehr von der Kunst, die Leidenschaft, nicht Ruhe ist! Man spricht immer davon, die Akademien seien dazu da, das Handwerk zu konservieren. Was aber nützt das Handwerk, wenn die Kunst, die es trägt, nicht „inspiriert" (nach dem klugen Wort der Goncourts), noch der Inspirationen fähig ist.

Julius Elias.

SECHSTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. DEZEMBER. AUSGABE AM VIERTEN JANUAR NEUNZEHNHUNDERTACHT
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Kunst u. Künstler 1908.

Gravure u. Druck Carl Sabo, Berlin.

Kleinbronze eines Rhinozeros, in der Sammlung J. P. Heseltine, London.

Kunst und Künstler
REDAKTION: KARL SCHEFFLER
VERLAG BRUNO CASSIRER

DAS ERLEBNIS DES SEHENS*

VON

HUGO VON HOFMANNSTHAL

den 26. Mai 1901.

Ich habe gar keine gute Zeit hinter mir und weiss es vielleicht erst seit einem gewissen kleinen Erlebnis, das ich vor drei Tagen hatte — aber ich will versuchen, es in der Ordnung zu erzählen: und doch wirst du mit der Erzählung davon nicht viel anfangen können. Kurz, ich musste zu einer Konferenz gehen, der entscheidenden, letzten in der Kette von Verhandlungen, die darauf abzielten, die holländische Gesellschaft, für die ich seit vier Jahren arbeite, mit einer schon bestehenden englisch-deutschen zu vereinigen, und ich wusste, dass der Tag entscheidend war — gewissermassen auch für mein weiteres Leben — und — ich hatte mich nicht in der Hand, o wie gar nicht hatte ich mich in der Hand! Krank werden fühlte ich mich von innen heraus, aber es war nicht mein Körper, ich kenne meinen Körper zu gut. Es war die Krise eines inneren Uebelbefindens; dessen frühere Anwandlungen freilich waren so unscheinbar gewesen wie nur möglich; und dass sie überhaupt etwas gewesen waren, dass sie mit diesem jetzigen Wirbel doch zusammenhingen, das verstand ich jetzt blitzhaft, wie man eben in solchen Krisen mehr versteht als in den normalen Augenblicken des Lebens. Ganz kleine sinnwidrige Regungen von Unlust waren diese früheren Anwandlungen gewesen, ganz unbedeutende, fast dauerlose Verkehrtheiten und Unsicherheiten des Denkens oder Fühlens, aber freilich etwas ganz Neues in mir; und das glaube ich, so nichtig diese Dinge sind, dass ich doch nie etwas Aehnliches gespürt habe, ausser seit diesen wenigen

* Aus den „Briefen eines Zurückgekehrten".

Monaten, da ich wieder europäischen Boden trete. Aber aufzählen diese gelegentlichen Anwandlungen eines Fast-Nichts? Immerhin ich muss — oder diesen Brief zerreissen und das Weitere für immer ungesagt lassen. Zuweilen kam es des Morgens, in diesen deutschen Hotelzimmern, dass mir der Krug und das Waschbecken — ja! der Krug und das Waschbecken, oder eine Ecke des Zimmers mit dem Tisch und dem Kleiderständer — so nicht-wirklich vorkamen, trotz ihrer unbeschreiblichen Gewöhnlichkeit so ganz und gar nicht — wirklich, gewissermassen gespenstisch, und zugleich provisorisch, wartend, sozusagen vorläufig an die Stelle des wirklichen Kruges, des wirklichen mit Wasser gefüllten Waschbeckens einnehmend. Wüsste ich nicht, dass du ein Mensch bist, dem eigentlich nichts gross, nichts klein vorkommt und vor allem nichts ganz absurd, ich käme nicht weiter. Immerhin kann ich ja vielleicht den Brief unabgeschickt lassen. Aber es war so. In den andern Ländern drüben, selbst in meinen elendesten Zeiten, war der Krug oder der Eimer mit dem mehr oder minder frischen Wasser des Morgens etwas Selbstverständliches und zugleich Lebendiges: ein Freund. Hier war er, ich kann es nicht anders sagen: ein Gespenst. Es ging von seinem Anblick ein leichter unangenehmer Schwindel aus, aber kein körperlicher. Ich konnte dann ans Fenster treten und ganz dasselbe mit drei oder vier Droschken erleben, die an der anderen Strassenseite standen und warteten. Sie waren Gespenster von Droschken. Es verursachte eine fast dauerlose leise Uebelkeit, sie anzusehen: es war wie ein momentanes Schweben über dem Bodenlosen, dem Ewig-Leeren. Etwas Aehnliches — du kannst denken, dass ich auf diese vorbeizuckenden Regungen nicht stark achtete — konnte der Anblick eines Hauses herbeiführen, oder einer ganzen Strasse: du darfst aber nicht etwa an verfallene traurige Häuser denken, sondern das Allertrivialste von heutigen oder gestrigen Fassaden. Oder auch ein paar Bäume, diese dürftigen, aber sorgfältig gepflegten paar Bäume, die sie hie und da auf ihren Squares zwischen dem Asphalt, geschützt mit Gittern, stehen haben. Ich konnte sie ansehen und wusste, dass sie mich an Bäume erinnerten — keine Bäume waren — und zugleich zitterte etwas durch mich hin, etwas das mir die Brust entzwei teilte wie ein Hauch, ein so unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts, des ewigen Nirgends, ein Atem, nicht des Todes, sondern des Nicht-Lebens, unbeschreiblich — wozu versuch' ich's zu beschreiben? Dann kam es auf der Eisenbahn, öfter und öfter. Ich fuhr in diesen vier Monaten sehr viel Eisenbahn, von Berlin an den Rhein, von Bremen nach Schlesien und kreuz und quer. Da konnte es sich einstellen, in der trivialsten Beleuchtung, um 3 Uhr nachmittags, wann immer: kleine Stadt links oder rechts vom Geleise, oder Dorf oder Fabrik, oder die ganze Landschaft, Hügel, Felder, Apfelbäume, verstreute Häuser, alles in allem: das nahm ein Gesicht an, eine eigene zweideutige Miene so voll innerer Unsicherheit, bösartiger Unwirklichkeit: so nichtig lag es da — so gespensterhaft nichtig, ... mein Lieber, ich habe dritthalb Monate meines Lebens in einem Käfig verbracht, der keine andere Aussicht hatte als auf einen leeren Pferch mit mannshoch aufgespeichertem halbgetrockneten Büffelmist, zwischen dem eine kranke Büffelkuh sich herumschleppte, bis sie endlich nicht mehr herumgehen konnte und zwischen Leben und Sterben da lag Tag und Nacht: aber dennoch, in dem Pferch, mit den gelbgrauen Haufen von Mist und dem gelbgrauen sterbenden Vieh, wenn ich da hinaussah, und wenn ich daran zurückdenke — es wohnte doch immer noch das Leben dort, das gleiche, das in meiner Brust auch wohnt, — und in der Welt, in die ich da momentweise aus dem Eisenbahnfenster hineinschauen kann, da wohnt etwas — mich hat nie vor dem Tod gegraust, aber vor Dem, was da wohnt, vor solchem Nichtleben graust's mich. Aber es ist sicherlich nichts weiter, als dass ich manchmal ein wenig den bösen Blick habe, eine Art leiser Vergiftung, eine verborgene und schleichende Infektion, die in der europäischen Luft für Den bereit zu liegen scheint, der von weither zurückkommt, nachdem er sehr lange, vielleicht zu lange, fort war. Dass mein Uebel europäischer Natur war, dessen wurde ich mir — es ist in diesen Dingen alles die unerklärlichste plötzlichste Intuition — im gleichen Augenblick bewusst, als ich auch inne wurde, dass es sich mir nun aufs Innere geschlagen hatte, dass ich nun, ich selber, mein inneres Leben, so unter diesem bösen Blick lag wie in den früheren Anwandlungen jene äusseren Dinge. Durch tausend wirre gleichzeitige Gefühle und Halbgefühle schleifte sich mein Bewusstsein ekel und schwindelnd hin: ich glaube, ich habe in diesen Augenblicken Alles noch einmal denken müssen, was ich seit meinem ersten Schritt in Europa gedacht und dazu Alles, was ich hinabgedrängt hatte.

Ich kann heute nicht in klare Worte bringen, was wirbelnd durch mein ganzes Ich ging: aber dass

mein Geschäft und mein eigenes erworbenes Geld mich ekeln mussten, das kam damals auf der ungeheueren und dabei lautlosen Erregung meines aufgewühlten Innern nur so dahergetanzt wie Treibholz auf dem Rücken haushoher Südseewellen: ich hatte zwanzigtausend Beispiele in mich hineingeschluckt, wie sie das Leben selber vergessen über Dem, was nichts sein sollte als Mittel zum Leben und für nichts gelten dürfte als für ein Werkzeug. Um mich war seit Monaten eine Sintflut von Gesichtern, die von nichts geritten wurden als von dem Geld, das sie hatten, oder von dem Geld, das andere hatten. Ihre Häuser, ihre Monumente, ihre Strassen, das war für mich in diesem etwas visionären Augenblick nichts als die tausendfach gespiegelte Fratze ihrer gespenstischen Nichtexistenz, und jäh wie meine Natur ist, reagierte sie mit einem wilden Ekel auf mein eigenes bischen Geld und alles, was damit zusammenhing. Ich sehnte mich, wie der Seekranke nach festem Boden, fort aus Europa und zurück nach den fernen guten Ländern, die ich verlassen hatte. Du kannst dir denken, es war keine gute Verfassung, um an einem Sitzungstisch Interessen zu vertreten. Ich weiss nicht, was ich nicht gegeben hätte, um die Konferenz abzusagen. Aber das war undenkbar, und ich hatte eben hinzugehen und das Beste aus meinem Kopf zu machen. Noch blieb mir fast eine Stunde. In den grossen Strassen herumzugehen, war unmöglich; irgendwo hineingehen und Zeitungen lesen, war ebenso unmöglich, denn die redeten nur allzusehr dieselbe Sprache wie die Gesichter und die Häuser. Ich bog in eine stille Seitenstrasse. Da ist in einem Haus ein sehr anständig aussehender Laden ohne Schaufenster und neben der Eingangsthür ein Plakat: Gesamtausstellung, Gemälde und Handzeichnungen — den Namen lese ich, verliere ihn aber gleich wieder aus dem Gedächtnis. Ich habe seit zwanzig Jahren kein Museum und keine Kunstausstellung betreten, ich denke, es wird mich, worauf es jetzt vor allem ankommt, von meinem unsinnigen Gedankengang ablenken, und trete ein.

Mein Lieber, es giebt keine Zufälle, und ich sollte diese Bilder sehen, sollte sie in dieser Stunde sehen, in dieser aufgewühlten Verfassung, in diesem Zusammenhang. Es waren im Ganzen etwa sechzig Bilder, mittelgrosse und kleine. Einige wenige Porträts, sonst meist Landschaften; ganz wenige nur, auf denen die Figuren das Wichtigere gewesen wären: meist waren es die Bäume, Felder, Ravins, Felsen, Äcker, Dächer, Stücke von Gärten. Über die Malweise kann ich keine Auskunft geben: du kennst wahrscheinlich fast alles, was gemacht wird, und ich habe, wie gesagt, seit zwanzig Jahren kein Bild gesehen. Immerhin erinnere ich mich ganz wohl, zur letzten Zeit meiner Beziehung mit der W., damals als wir in Paris lebten — sie hatte sehr viel Verständnis für Bilder — öfter in Ateliers und Ausstellungen Sachen gesehen zu haben, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen hatten: etwas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz anders als die Bilder in den Galerieen. Diese da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich musste mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen — dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren und noch das Andere, das was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte — das alles sah ich so, dass ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor! Mein Lieber, um Dessen willen, was ich da sagen will, und niemals sagen werde, habe ich dir diesen ganzen Brief geschrieben! Wie aber könnte ich etwas so Unfassliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares! Ich könnte mir Photographieen von den Bildern verschaffen und sie dir schicken, aber was könnten sie dir geben — was könnten dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, diesen Bildern und mir. Ein Sturzacker, eine mächtige Allee gegen den Abendhimmel, ein Hohlweg mit krummen Föhren, ein Stück Garten mit der Hinterwand eines Hauses, Bauernwagen mit magern Pferden auf einer Hutweide, ein kupfernes Becken und ein irdener Krug, ein paar Bauern um einen Tisch, Kartoffeln essend — aber was nützt dir das? Das kann so und so gemalt sein und tausend Sprachen sprechen, vom Zirpen einer Grasmücke bis zum nächtlichen Brüllen des Tigers. So soll ich dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün, wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleich-

sam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloss: nein, nur die Wucht ihres Daseins, die Wirklichkeit ihres Daseins, das wütende von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an. Wie kann ich es dir nahebringen, dass hier jedes Wesen — ein Wesen, jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel — sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nicht-lebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, dass ich fühlte, nein dass ich wusste, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe, aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen grässlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte! Wie kann ich es dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreissen konnte — und hier gab eine unbekannte Seele von unfassbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort! Mir war zu Mute wie Einem, der nach ungemessenem Taumel festen Boden unter den Füssen fühlt und um den ein Sturm rast, in dessen Rasen hinein er jauchzen möchte. In einem Sturm gebaren sich vor meinen Augen, gebaren sich mir zuliebe diese Bäume, mit den Wurzeln starrend in der Erde, mit den Zweigen starrend gegen die Wolken, in einem Sturm gaben diese Erdrisse, diese Thäler zwischen Hügeln sich preis, noch im Wuchten der Felsblöcke war erstarrter Sturm. Und nun konnte ich, von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Unter-einander, das Mit-einander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie die Farben eine um der anderen willen lebten und wie eine, geheimnisvoll-mächtig, die anderen alle trug, und konnte in dem Allem ein Herz spüren, die Seele Dessen, der das gemacht hatte, der mit dieser Vision sich selbst antwortete auf den Starrkrampf der fürchterlichsten Zweifel, konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte geniessen Abgründe und Gipfel, Aussen und Innen, Eins und Alles im zehntausendsten Teil der Zeit, als ich da die Worte hinschreibe, und war wie doppelt, war Herr über mein Leben zugleich, Herr über meine Kräfte, meinen Verstand, fühlte die Zeit vergehen, wusste, nun bleiben mir noch zwanzig Minuten, noch zehn, noch fünf, und stand draussen, rief einen Wagen, fuhr hin.

Konferenzen von der Art, wo die Grösse der Ziffern an die Phantasie appelliert und das Vielerlei, das Auseinander der Kräfte, die ins Spiel kommen, eine Gabe des Zusammensehens fordert, entscheidet nicht die Intelligenz, sondern es entscheidet sie die eine Kraft, eine geheimnisvolle Kraft, für die ich keinen Namen weiss. Sie ist manchmal bei dem Klügeren, nicht immer. Sie war in dieser Stunde bei mir, so wie noch nie und wie sie es vielleicht nie wieder sein wird. Ich konnte für meine Gesellschaft mehr erreichen, als das Direktorium mir für den denkbar günstigsten Fall aufgelegt hatte, und ich erreichte es, wie man im Traum von einer kahlen Mauer Blumen abpflückt. Die Gesichter der Herren, mit denen ich verhandelte, kamen mir merkwürdig nahe. Ich könnte dir einiges über sie sagen, das mit dem Gegenstande unserer Geschäfte auch nicht im fernsten Zusammenhang steht. Ich merke nun, dass eine grosse Last von mir abgehoben ist.

P. S. Der Mann heisst Vincenz van Gogh. Nach den Jahreszahlen im Katalog, die nicht alt sind, müsste er leben. Es ist etwas in mir, das mich zwingt zu glauben, er wäre von meiner Generation, wenig älter als ich selbst. Ich weiss nicht, ob ich vor diese Bilder ein zweites Mal hintreten werde, doch werde ich vermutlich eines davon kaufen, aber es nicht an mich nehmen, sondern dem Kunsthändler zur Bewahrung übergeben. Ich weiss welches, falls es verkäuflich ist. Es ist mir mit einer fast quälenden Deutlichkeit vor den Augen.

Mai 1901.

Was ich dir schrieb, wirst du kaum verstehen können, am wenigsten wie mich diese Bilder so bewegen konnten. Es wird dir wie eine Schrulle vorkommen, wie ein Vereinzeltes, wie eine Sonderbarkeit, und doch — wenn man es nur hinstellen könnte, wenn man es nur aus sich herausreissen könnte und ins Licht bringen. Es ist etwas dergleichen in mir. Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich. Aber was sind eigentlich Farben? hätte ich nicht ebensogut sagen mögen: die Gestalt der Dinge, oder die Dinge, oder die Sprache des Lichtes und der Finsternis, oder ich weiss nicht welches Unbenannte, Gestaltlose, Mächtige? Und Stunden — welche sind diese Stunden? es verstreichen Jahre und ihrer kommt keine. — Und ist es nicht kindisches Lallen, dir anzuvertrauen, dass ein Mächtiges, das ich nicht kenne, zuweilen mächtig wird über mich? Wenn ich's fassen könnte, nicht fassen — denn es fasst mich, aber halten, da es wieder schwindet. Aber schwindet's? hat es nicht seine heimliche bildende Kraft in mir, irgendwo, wohin ein innerer steter Schlaf mir selber den Weg verschliesst? Und nun, da ich einmal gesprochen habe, treibt es mich auch mehr davon zu sprechen. Es schwebt mir um diese Dinge etwas mir selber Unerklärliches, etwas wie Liebe — kann es Liebe geben zum Gestaltlosen, zum Wesenlosen? Aber doch, und ja, und doch: damit du nicht gering denkst von Dem, was ich nun einmal geschrieben, schreibe ich mehr, und da ich zu verstehen suche, was mich da treibt, so ist es, als müsste ich verhindern, dass du mit Geringschätzung an Etwas dächtest, das mir teuer ist.

Hast du je den Namen Rama Krishna gehört? Es ist ganz gleich. Es war ein Brahmane, ein Büsser, einer von den grossen indischen Heiligen, der letzten einer, denn er ist erst in den achtziger Jahren gestorben und als ich nach Asien kam, war sein Name noch überall lebendig. Ich weiss manches aus seinem Leben, aber nichts, was mir näher ginge als die kurze Erzählung darüber, wie seine Erleuchtung, oder seine Erweckung vor sich ging, kurz, das Erlebnis, das ihn aus den Menschen aussonderte und einen Heiligen aus ihm machte. Es war nicht das Gewahrwerden des Todes; bei ihm nicht. Es war nichts als dies: er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weisser Reiher in grosser Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiss der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, dass er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr Derselbe, der hingestürzt war. Das Alltägliche dieser Begebenheit! das Simple und das Ungeheuere! Es war ein englischer Geistlicher von der gewöhnlicheren Sorte, der mir davon erzählte, „Ein heftiger optischer Eindruck ohne allen höheren Inhalt", sagte er mir. „Sie sehen, es handelt sich um ein anormales Nervensystem." Ohne allen höheren Inhalt! Wäre ich einer euerer gebildeten Menschen, wären mir euere Wissenschaften, die nichts sein können als wunderbare alles sagende Sprachen, nicht eine verschlossene Welt, wäre ich nicht ein geistiger Krüppel, besässe ich eine Sprache, in die innerliche wortlose Gewissheiten hinüberzufliessen vermöchten! Aber so!

Aber ich will versuchen, dir von einem Mal zu sprechen, wo es kam, nicht zum ersten Mal, aber vielleicht stärker als je vorher und nachher. Ein Schauen ist es, nichts weiter, und jetzt zum ersten Mal trifft es mich, wie doppelsinnig wir das Wort brauchen: dass es mir etwas so Gewöhnliches bezeichnen muss wie atmen und zugleich. — So geht's mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, dass sie mich trüge, unter mir geht's dahin und lässt mich auf dem gleichen Fleck.

Sagte ich nicht, die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich? Doch bin's nicht ich vielmehr, der die Macht bekommt über sie, die ganze, volle Macht für irgend eine Spanne Zeit, ihnen ihr wortloses abgrundtiefes Geheimnis zu entreissen, ist die Kraft nicht in mir, diese unerklärliche Kraft des Schauens, wohnt sie nicht in diesen Momenten in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust, als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde erhabene entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kommt und geht? So war es damals an jenem grauen Sturm- und Regentage, im Hafen von Buenos-Ayres, frühmorgens — so war es damals und immer. Aber wenn alles in mir war, warum konnte ich nicht die Augen schliessen und stumm und blind eines unnennbaren Gefühles meiner Selbst geniessen, warum musste ich mich auf Deck erhalten und schauen, vor mich hinschauen? und warum enthielt die Farbe der aufschäumenden Wellen, dieser Abgrund, der sich auf-

that und wieder schloss, warum schien Das, was herankam, in schwerem Regen, von Gischt umsprüht, warum schien dies kleine nachtfarbige Schiff, die Zollbarkasse war es, die sich auf uns zuarbeitete, dies Schiff und die Höhle aus Wasser, die wandelnde Höhle, die sich mit ihm herwälzte, warum schien mir (schien! schien! ich wusste doch, dass es so war!) die Farbe dieser Dinge nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben zu enthalten? Diese Farbe, die ein Grau war und ein fahles Braun und eine Finsternis und ein Schaum, in der ein Abgrund war und ein Dahinstürzen, ein Tod und ein Leben, ein Grausen und eine Wollust — warum wühlte sich hier vor meinen schauenden Augen, vor meiner entzückten Brust mein ganzes Leben mir entgegen, Vergangenheit, Zukunft aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart, alles zugleich: eine Wollust, ein Abgrund und ein Dahinstürzen, und warum war dieser ungeheuere Augenblick, dies heilige Geniessen meiner Selbst und zugleich der Welt, die sich mir aufthat, als wäre die Brust ihr aufgegangen, warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Aussen und Innen, dies ineinanderschlagende Du an mein Schauen geknüpft? Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheuere sich hergiebt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert. Mir ist Musik neben diesem wie das liebliche Leben des Mondes neben dem furchtbaren Leben der Sonne.

— — — — —

Sei dem, wie ihm sei. Vielleicht bin ich mitten zwischen dem dumpfen, rohen Menschen, der nichts von dem allem spürt, und dem mit gebildeter Seele, der hier entziffert und liest, wo ich nur die Zeichen anstaune. Es ist mir aus meiner Jugend hängen geblieben, dass jemand den Sternenhimmel einen unausgewickelten Gedanken genannt hat. Dies möchte hierher gehören. Der südliche freilich mit seinen glühenden Feuern war mir manchmal in seltenen Nächten, wenn mein ganzes Wesen wie ein unverstörter Wasserspiegel ihm entgegenschwoll, wie eine ungeheuere Versprechung, unter der hin der Tod zerzitterte wie ein Orgelton. Aber vielleicht war auch Das, was mir ein Versprechen schien, nur rohe Ahnung eines sehr grossen Gedankens, dessen meine Seele nicht mächtig werden konnte.

Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig. Ich fürchte, ich habe mich dir nicht erklärt, wie ich möchte. Und ich möchte nichts in mir stärken, was mich von den Menschen absonderte. Aber wahrhaftig, ich bin in keinem Augenblick mehr ein Mensch, als wenn ich mich mit hundertfacher Stärke leben fühle, und so geschieht mir, wenn Das, was immer stumm vor mir liegt und verschlossen und nichts ist als Wucht und Fremdheit, wenn das sich aufthut und wie in einer Welle der Liebe mich mit sich selber in eines schlingt. Und bin ich dann nicht im Innern der Dinge so sehr ein Mensch, so sehr ich selber wie nur je, namenlos, einsam, aber nicht erstarrt im Alleinsein, sondern als flösse von mir in Wellen die Kraft, die mich zum auserlesenen Genossen macht der starken stummen Mächte, die ringsum wie auf Thronen schweigend sitzen und ich unter ihnen? Und ist dies nicht, wohin du auf dunklen Wegen immer gelangst, wenn du thätig und leidend lebst unter den Lebenden? Ist nicht dies der geheimnisvolle Herzenskern der Erlebnisse, der dunklen Thaten, der dunklen Leiden, wenn du gethan hast, was du nicht solltest und doch musstest, wenn du erfahren hast, was du immer ahntest und nie glaubtest, wenn alles zusammengebrochen ist um dich und das Fürchterliche nirgends war ungeschehen zu machen, — schlang sich da nicht aus dem Innersten des Erlebnisses die umarmende Welle und zog dich hinein, und du fandest dich einsam und dir selber unverlierbar, gross und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos, und schauerlich glücklich? Warum sollte nicht die stumme werbende Natur die nichts ist als gelebtes Leben und Leben das wieder gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, dass auch sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draussen sich selber entfremdet war?

Solange nicht höhere Begriffe und die ebenso lebendig in mich hineingreifen, mir solche Vermutungen verächtlich machen, will ich mich an diesen halten. Und warum sollten nicht die Farben Brüder der Schmerzen sein, da diese wie jene uns ins Ewige ziehen?

VINCENZ VAN GOGH, LANDSCHAFT

SCHWARZ-WEISS

VON

JULIUS ELIAS

Auch in der heurigen Sezessionsunternehmung ist viel Geist und Schönheit und Erkenntnis Dessen, was das ist: moderne Zeichenkunst. Und es wäre gewiss noch weit mehr Geist und Schönheit darin, wenn man, wie in kampfesfrischeren Tagen eine Vorbereitung von gebührender Frist nicht gescheut, wenn man mehr individualisierende Planmässigkeit angestrebt hätte. Jetzt wird das Gesamtbild recht abhängig von einer mehr oder weniger duldsamen Einlieferungsjudikatur. Man lässt's darauf ankommen, was der gute Zufall abwirft. Nun folgen sich diese Ausstellungen zwar, doch sie fangen auch an, sich seltsam zu gleichen. In ihrer Wurzel sind sie für die Kenner geschaffen, und der Kenner verlangt auf die Dauer mehr als Thätigkeitsdokumente seiner eigenen, zur Reife gediehenen Generation. Es ist nun einmal in der Kunst der Lauf der Welt, dass die einzelnen Generationen sich weiter und weiter auf sich selbst zurückziehen und die Unternehmungen zu einer Frage ihrer eigenen Sache machen. Auch die Sezessionen finden, dass man endlich was Gut's in Ruhe schmausen möge. Das ist menschlich. Doch die Sezessionen sind nicht dazu da, um auf dem Ruhebett zu liegen. Sie sollen

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM

Vorposten stehen und nach der Jugend ausschauen, nach Denen, die mutiger, unbefangener und sinnfälliger die Tracht ihrer Zeit tragen. Ich weiss nicht mehr genau, wer in den Kämpfen um die Gründung einer jugendlich revoltierenden Künstlergruppe das Wort schrieb: in Kunst und Dichtung kann man vom grünsten Jungen mehr lernen als von den Begnadeten der eignen Altersklasse, — ich glaube aber, ich war es selbst. Eine „Sezession" sollte jede Revue ihrer Leistungen so einrichten, als sei sie eben erst gegründet worden.

Organisationssache. Sammlung ist die wichtigste Künstlerpflicht. Wer zwingt die Unternehmenden in jedem lieben Jahr, wenn der erste Schnee fällt, solch ein Rendez-vous der schwarz-weissen Künste zu veranstalten! In Kunstzentren wie Paris und London erlebt man Ähnliches nur in wohlthuenden Zwischenräumen. Man rufe nicht die Geister wie zu einem militärischen Appell, sondern man häufe bewusst und stetig die Kräfte, bis sie eines Tages selbst zur Explosion gelangen. Es ist an der Zeit, Wesen und Grundlagen der „Sezession" ein bischen neu zu prüfen nach dem Gesichtspunkt des Revirements und der ausstellerischen Enthaltsamkeit. Künstlerisches Schaffen soll anonym, soll „zwecklos" sein, — und die Werke, die ohne den Ausstellungsgedanken entstanden, sind die schönsten.

Diese allgemeine Beobachtung regt sich in den Ausstellungsräumen. Sonst aber muss und wird im einzelnen das Temperament des Beschauers entscheiden, ob es fröhlich oder missmutig sein oder mit Grauen sich freuen kann. Ich für mein Teil habe in langen künstlerischen Kriegs- und Friedenszeiten die Gewohnheit angenommen, mir — wo immer im Massenhaften es möglich ist — meinen eigenen „Salon" zu bilden, „mon salon à moi."

Da liegen unter Glas und Rahmen Lithographien Slevogts. Was man so „Illustrationen" nennt. Ein Wort, das sich für einen fehlenden Begriff einstellt. Um ein guter „Illustrator" zu sein, dazu hat Slevogt zu eigenwillige Künstlerinstinkte. Bei einer guten „Illustration" gewinnt immer der Stoff, das Was — bei Slevogt aber kann immer nur das Wie gewinnen. Und da möchte ich mit Ihnen, Herr Redakteur, ein Länzlein brechen. Sie sagen an anderm Orte, der Verleger habe einen Missgriff getan, die Ilias von Slevogt „illustrieren zu lassen". Teils dieserhalb, teils ausserdem, besonders aber deswegen, weil der Stil der Slevogtzeichnungen für „arabische Märchen und Indianerromantik gut ist". Erstens

glaube ich nicht, dass Albert Langen der Gedanke kommen konnte, die Ilias „illustrieren zu lassen"; er wird vielmehr den Gedanken Slevogts an sich haben herankommen lassen. Dann aber glaube ich auch nicht, dass Slevogt die Ilias hat illustrieren wollen, dass er überhaupt je Lust verspüren könnte, am langgestreckten Faden einer cyklischen Dichtung Bild um Bild zu spinnen, dass ihn „Literatur" auf die Dauer interessiere. Er hat nicht das Sitzfleisch und die ausharrende Intelligenz Menzels. Er ist (ganz richtig) von Delacroix' Stamm und Schule, — so ein „Epileptiker" wie Ingres sagen würde: er sagte es nämlich von Delacroix. Seines Schaffens Wesen ist auf springende Impulse und nicht auf Intensität gerichtet. Die Mitarbeit seiner Malernatur regt nur jener vulkanhafte Gefühlsmittelpunkt der Ilias auf und an, wo sich der Pelide im Zorn erhebt, wo der menschlich passive Groll übermenschlich aktiv wird, wo sich in Achilleus die erschütternde Wandlung vom Feinde seiner eigenen Kriegsgefährten in einen Trojanerhasser vollzieht, wo er über Ilion das Schicksal heraufführt, unter dessen Schwere er selbst begraben werden soll. Homers „grosse Gelassenheit"? Nein, ein Titanenherz, das bis an die Schläfen

MAX LIEBERMANN, ALLEE

LOVIS CORINTH, ENTWURF ZUR „GEFANGENNAHME SIMSONS“

pocht, ist in diesem letzten Iliasviertel, der „Achilleis“, ein Sturm, eine Schrankenlosigkeit der Leidenschaften und eine Verwirrung der Gefühle und Instinkte, die bis zur höchsten Tragik emporwachsen, — der Gipfel des Tragischen rührt immer ans „Groteske“: dieser überzeichnende makabre Humor ist die notwendige Begleiterscheinung eines Schöpfertriebs, der, wie im Fieber, seine realistisch-phantastischen Gesichte steigernd bis zur äussersten Grenze führt.* So wenig Homer ein „Maler“ ist (die Häupter des ästhetischen ancien régime wollten ein Schulbuch für Maler aus ihm ziehen), so wenig ist Slevogt ein „Literat“. Er geht nicht nacherzählend die Ilias durch — er lässt nur in schwärmend-schönen zeichnerischen Studien sehen, wie gewisse Motive des Gedichts sich in sein Malertemperament hineingeschrieben haben. Was er macht, ist eigentlich unhomerisch, ungriechisch. Ist ungelehrt, also antimenzelisch. Small latin and less greak. Goethe sagte von Shakespeares

WALTER LEISTIKOW, LANDSCHAFT

* Anm. des Redakteurs: Ich setze die Worte, worauf J. Elias sich bezieht, zum besseren Verständnis hierher. Sie standen neulich im „Tag“:

„Slevogt zeigt in letzter Zeit ein überraschendes Illustratorentalent, bei starker Produktivität. Seine Illustrationen zur Ilias sind allerdings insofern problematisch, als der Verleger einen Missgriff that, das Menschheitsbesitz gewordene Heldengedicht von Slevogt illustrieren zu lassen. Denn um den Plan einer Verbindung von Text und Bild handelt es sich doch wohl. Man kann die trojanischen Helden karikieren wie Shakespeare, kann sie travestieren, wie Offenbach und Blumenauer es thaten; man kann sie auch zeichnerisch darstellen, wie Slevogt es thut. Aber den Text der Ilias darf man nicht durch Zeichnungen erläutern, deren Stil für arabische Märchen und Indianerromantik gut ist. Das leidenschaftliche Delacroix-Element, das Groteske in Slevogts Illustrationen widerspricht den Hexametern und der grossen Gelassenheit Homers. Selbst von Daumier hätte ja die Ilias nicht illustriert werden dürfen. Daneben aber kann man von dem Illustrator Slevogt sagen: er könnte sich zu Menzelschen Tugenden aufschwingen, hat aber die Fehler der Klingerschen Schrankenlosigkeit noch nicht überwunden. Seine Illustrationen sind oft zu sehr noch Bilder. Mit diesem Vorbehalt müssen einige der ausgestellten Blätter als ausserordentlich bezeichnet werden. Darstellungen wie die des Achilles, Hektor verfolgend, des Kriegers im Fluss oder des an Rubens erinnernden Schlachtgetümmels, mit dem sich bäumenden Ross, sind bei aller Knappheit erschöpfend und geben die Hoffnung, dass uns in Slevogt endlich ein Meister der Illustration wiederersteht.“

Man sieht, das Missverständnis ist ein äusserliches. Die Blätter waren als Lithographien „zur Ilias“ ausgestellt. Ich musste annehmen, es sei eine Verbindung von Text und Bild geplant. Inzwischen ist das Werk aber erschienen. Ein Mappenwerk ohne Text. Das legitimiert das Unternehmen Slevogts vollkommen, wie oben ja auch schon gesagt worden ist. Ich muss aber wiederholen, dass es stillos gewesen wäre, diese romantischen Zeichnungen dem alten klassischen Text zu verbinden. Denn das Antike und Moderne hätten sich hart nebeneinander nicht vertragen, es wäre Inkommensurables zusammen gekommen. Wieso inkommensurabel? Das zu erörtern würde ein Aufsatz für sich sein. Und dazu liegt ein unmittelbarer Anlass nicht vor, weil es sich nur um ein „wäre“ und „würde gewesen sein“ handelt.

TH. VON BROCKHUSEN, LANDSCHAFT

„Julius Cäsar“: „das sind nicht Römer, sondern verkappte Engländer, aber weil es Menschen sind, so können es auch wohl Römer sein.“ Preller hat Griechen geschaffen — mit akademischem Frommsinn, mit der schönen Linie, die allen Erdenstoff vergeistigt und jede Hässlichkeit und jede Grausamkeit des Gefühls veredelt. Slevogts Rebellentalent kennt nur den wahren Geist des Lebens. Er ist sich bewusst, dass jede Zeit ihre eigene Art hat, die Natur vergangener Kunstvisionen zu sehen und zu reproduzieren. Auf seine Art hat also auch Slevogt das Land der Griechen gesucht und gefunden; ist's kein Griechenland, so ist's doch ein Menschenland, in dem sich ein „kurzes, rühmliches“ Heldenleben in aufregendem Wirbel entrollt und vollendet. Jedes dieser Blätter ist ein Natureindruck, voll reiner Grösse und Kraft: wie der von Zorn und Trauer aufgerüttelte Mensch, die Feinde schreckt; wie sich der Körper in der Totenklage fast kataleptisch dehnt; wie Schlachtgebraus durch den aufzitternden Staub schwingt und schwebt; wie dämonische Mordlust jagt über zuckende Menschenleiber; wie vom Blutvergiessen des Rasenden der Fluss anschwillt und sich umfärbt, — der Rhythmus hastig bewegter, zu Knäueln geballter und wieder auseinander stürzender Menschenmassen; das Ankämpfen der Muskelgewalt gegen den Strom; der verzerrende Taumel im Ausdruck menschlicher Gesichter, wenn Riesenkraft mit Riesenkraft sich im Nahkampf misst. Der Abglanz eines raschen, thatengewaltigen, heroischen Daseins schimmert in diesen Blättern, die von einer sichtbaren Welt ganz heimlich in eine unsichtbare hinüberführen, wo ein zwingendes Muss, eine Schicksalsmacht am Werk ist. Über der kämpferischen Verzücktheit des Achilleus hängt etwas, das stärker ist als er, und das ihn aufzehren wird. Diese Jünglingsgestalt rückt menschlich in unsere Nähe, und hier erneut sich bildnerisch Goethes Wort über den Peliden: „Der Jüngling fallend erregt unendliche Sehnsucht allen Künftigen auf, und jedem stirbt er aufs neue.“ Slevogts Blätter sind in einer hastigen, suggestiven, ausserordentlich weichen und tonigen Kurzschrift geschrieben; so unschwer, dass sie wie improvisiert erscheinen, und alle Wirkungen und Reize landschaftlicher Natur und die merkwürdigen atmosphärischen Einflüsse sind wie im Extrakt mit einbezogen.

Max Liebermann, Strasse in Nordwijk *Kunst und Künstler 1908*

Im Vergleich zu diesem fegenden Furor können die malerisch-zeichnerischen Studien Max Liebermanns und seines Kreises (wie der Sterne Schar um die Sonne sich stellt) das Prädikat: klassische Ruhe, erhalten. Gebändigte Kräfte. Ein stilles Abwandeln der Natur. Sommeridyllen der Maler; als Peripatetiker machen sie sich „zwecklos" ihre Notizen von allem, was dem guten Auge auffällt. Der Körper sehnt sich nach Ausspannung, das Aug' aber ist munter, „es regt sich, es wacht". Die Beiträge Liebermanns, Leistikows, Kardorffs, Ulrich Hübners, Corinths, Brockhusens sind nicht vorbereitendes Arbeitsmaterial, sondern Etwas, das, der holden Laune des Augenblicks entsprungen, ein eigenes Leben führt. Für Liebermann sind solche Dinge ein jeux d'esprit geworden, ein heiteres Fest, das er sich selbst und seinem Herzen giebt in dieser rauh barbarischen Wirklichkeit, — dieser Wirklichkeit, die sich um seine „fertigen Bilder" reisst. Dort aber erholt und sammelt sich der Künstler in der Metierlosigkeit. Er fand in diesen Stunden schönster Unbefangenheit für sich und die Seinen (auch Slevogt profitiert wesentlich davon) den zeichnerischen Stil: jene gedrungenen, ebenso der akademischen Mathematik (die Kunowski durch eine Art Stereometrie erweitern will, wobei er der feurige Theoretiker, seine Frau aber der kühle Praktiker ist) so wie der ziersamen, koketten, überreifen Schönschrift des Japonismus und Neubarocks entgegenstehende impressionistische Art, die alles Unwesentliche auslässt und so die erstarrende epische Linienführung durch dramatische Lebendigkeit und gleichsam koloristische Spiegelung ersetzt. Bewegungszeichnerei. Liebermanns Notizen aus dem Marktgewimmel der Judengasse bedeuten — auch technisch — einen Gipfel dieser merkwürdigen Kunstübung. Wie richtig lenkt ihn hier sein Gefühl, wie ungeheuer sicher gehorcht ihm die Hand! Man kann nichts schöneres, nichts geistreicheres sehen. Oft lockt es ihn, das so starke wie graziöse Spiel von Schwarz und Weiss durch sparsames Bunt zu heben. Die Eindrücke gewinnen eine nach innen gekehrte Leuchtkraft, und das Naturbild erscheint dann wie mit dem blassen gebrochenen Farbenglanz eines feinen Edelsteins überzogen. Diese, entfernt von den Franzosen angeregte Zeichenkunst

MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE ZUR „ILIAS"

MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE ZUR „ILIAS"

wird eines Tages automatisch nachgeahmt und zum Handwerk werden: das ist gewiss. Fürs erste aber hat sie noch den Zauber persönlicher Frische und wird auch nicht von den Figurenskizzen Daumiers und Millets überholt, in deren Simplizität soviel Überzeugungskraft ist.

Seiner Persönlichkeit bewusster wird Ulrich Hübner; er sammelt sich dort in der Einsamkeit von Meer und Flachland. Wenn er, der Manetjünger, als Maler so manchmal in Trockenheit geriet, so wird er nun, auf sich gestellt und dem Bilderschauen entrückt, freier und selbständiger; diese seine andeutenden Landschaftszeichnungen haben einen vollen weichen Strich, und aus der Schlichtheit der ihn umgebenden Natur entsteigt ihm ein Reichtum stiller Reize. Leistikow ist, unter glücklichem Verzicht auf dekorative oder monumentale Zweckmässigkeit, zu einer merkwürdigen Innigkeit der Naturauffassung gelangt. Als zeichnerischer Maler wie als malerischer Zeichner leiht er seiner Form ein schwebend Festes, das durch feine Transparenz gewonnen wird; so eignet den Stimmungen etwas Erdgebundenes und doch Erdentrücktes; eine zarte Melancholie schleicht mit der einsetzenden Nacht an den Waldesrändern, über das Element des Wassers, durch die verlassenen Parkwege. Wäre das Wort „lieb" nicht durchs Weanertum seiner deutschen Wärme beraubt, man könnte diesen gut deutschen Meister damit begrüssen.

Corinth kommt naturalistisch-wuchtig, idyllisch-realistisch, realistisch-phantastisch und visionär, — kurz er übt alle die Tonarten, für die das Lexikon heutiger Kunst nur Fremdwörter hat. Seine lineare Ausdrucksfähigkeit hat einen fröhlichen Elan: er schreibt drastische Trauerspiele, lustige Blutvergiessen, turbulente Grabesstimmungen, fesche Volksemeuten mit unbesorgt gleitender Rhythmik hin. Übrigens — ein Künstlergemüt braucht sich nicht gerade um „historische Treue" zu kümmern. Gewiss nicht. Doch ebenso ist es Manier, einen geschichtlichen Wesenszug geflissentlich zu umgehen. Auch das innere Sehen arbeitet mit Realitäten. Marie Antoinette ist nicht auf einem niedrigen Handkarren, den das Volk zog, zum Schaffot gefahren, lieber

Corinth: das hätte die fast bureaukratische Ordnung im Hinrichtungsgeschäft des „Terror“ nicht zugelassen. Vielmehr auf der ziemlich hohen, mit Pferden bespannten „Charrette“, — Samson, der grosse Königsköpfer, stand dicht hinter ihr, an die Brüstung gelehnt, und im Hintergrunde war sein Gehilfe. Als Samson einmal um eine Gehaltsaufbesserung einkam, las man in der Motivierung u. a.: das Fuhrwerk, das er zu stellen hatte, würde immer teurer. Die Pferdeverleiher haben eben die Konjunktur ausgenützt. Dies nebenbei .... Der einfachen Landschaftsnatur und ihren malerischen Aufgaben gegenüber lässt das flotte Feuer des Corinthschen Temperamentes leise nach: das Summarische des Verfahrens, durch das bei Liebermann kleine Wunder entstehen, wird bei ihm zu einer etwas verdriesslichen Abkürzungsarbeit; da klingts und leuchtets nur zaghaft.

Mit Denen nur hat „mein Salon“ zu thun, die durch Originalität der zeichnerischen Auffassung hervortreten, die ihre künstlerische Persönlichkeit bekennen in einer aus ihrem innersten Wesen quillenden Form. Andere „Bekenntnisse“ sind gleichgültig, auch die sozialen, wie sie Baluschek Jahr um Jahr unserm treu ausharrenden Busen anvertraut. Dieses ist wahrhaft eine Illustratorennatur, in der Art, wie bei ihm die rohe Materie vor die Form tritt, während eine Beobachtung sich aufs Temperament projizieren sollte. Seine Variationen über das Dirnenelend und das grosse Trauerspiel der tiefsten Gesellschaftsbasis sagen uns nichts, eben weil sie zu vieles aussagen. Käte Kollwitz folgte ihrem Hauptmann in die Webernot, sie folgte ihm jetzt auch aufs blutige Gefild des Bauernkriegs. So distanzierte sie ihr sozial ergriffenes Zeitgefühl. Ebenfalls eine ethische Bekennerin, doch im Ausdruck von höheren Gaben als die Baluschekke. Ihre Arbeiten sind menschlich eigenartig, tief und rein; die künstlerische Physionomie aber bleibt immer noch dem Stoff, teilweise akademisch, verhaftet.

Anerzogene Fähigkeiten; nicht zu unterschätzen. „Und wenn ihr für hunderttausend Franken Handwerk habt“, sagte Ingres einmal, „so verpasst ja nicht die Gelegenheit, wo ihr noch für einen Sou hinzukaufen könnt.“ Dass das Handwerk nicht überschätzt werde, dafür sorgen schon die im Zeitenwechsel erstehenden Genies, die ihre eigene Form, d. h. eine Erneuerung handwerklicher Mittel sozusagen mit auf die Welt bringen. Vincent van Gogh fing an zu zeichnen, als ob noch nie jemand vor ihm gezeichnet hätte. Mit der Farbe ist er während eines tragischen Künstlerwandels nicht fertig geworden; sein Leben reichte nicht aus. Hier war er ein Sucher und Kämpfer. Im zeichnerischen Ausdruck aber ist er ein mächtiger

EMIL NOLDE, HAFEN. RADIERUNG

Könner und ein Lehrer des optischen Sehens gewesen. Einer seiner frühesten Versteher war Edvard Munch, und eine jungdeutsche Schule bereitet sich mit Nolde vor. Es sind Nervenkünstler, die die Loslösung von aller Stofflichkeit erreichen und durch ein kraft- und lebenssprühendes Element einfachsten Linienwechsels ins tiefe Wesen der Dinge dringen. Sie wirken wie äusserste Primitive im Gegensatz: einerseits zu Maillols, des Bildhauers, harmonischen, stumpfer Weichheit vollen Körperlineaturen, die die menschliche schöne Erhabenheit der Puvisschule atmen, und andrerseits zu Mattisse's feiner Stilistik der gewollten „Deformation". Van Goghs Zeichensprache ist von A bis Z Augenblickseingebung; ihre latente Technik darzustellen, das wäre ein besonderes Kapitel: wie sich das scheinbar Gewaltsame auf eine stille, warme Hingegebenheit zurückführen lässt. Hier aber mag man sich, unbekümmert um grauliche Theorie, jener dämonisch schönen Lebenswahrheit freuen, die der Geist seiner Landschaftsstudien dem Auge und damit dem Herzen neu und immer neu vermittelt.

ERNST MATTHES, IM BOIS DU BAULOGNE

HONORÉ DAUMIER, DREI KÖPFE SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG

WERDANDI

Ein rätselhaftes, unbehagliches Wortgebilde. Fast klingt es wie eine Beschwörungsformel. Wenn man es zum erstenmal hört, denkt man angestrengt, um einen Sinn hineinzubringen. Aber es will nicht gelingen. Und insofern ist es in der That symbolisch für den deutschen Kulturbund, dem es als Etikette dient.

Der eigenen Unbildung sich schämend befragt man den grossen Brockhaus. Da steht es: nicht Werdandi zwar, aber Verdandi. Zwischen Urd und Skuld, die zweite der Nornen, das Werdende, das zwischen dem Gewordenen und Seinsollenden wirkt. Aber Brockhaus behauptet weiter: „Von den Dreien ist nur die erste, die Urd alt- und urgermanisch; die beiden anderen sind gelehrte sprachliche Gebilde des zwölften Jahrhunderts.“ Und das ist dann wieder stark symbolisch zu nehmen.

Ist man soweit gekommen, so spricht man ahnungsvoll: zu latinisierten Nornennamen können moderne Menschen nur über Bayreuth kommen. Und das bestätigt sich. Der Gründer dieses Germanenbundes ist Friedrich Seesselberg, ein Kunstprofessor, der ein Ragout nicht zu Ende gedachter Gedanken als Buch, unter dem Titel „Volk und Kunst“ veröffentlicht und es den „Hütern des Bayreuther Erbes“ gewidmet hat; und im Ehrenbeirat sitzt, neben Siegfried Wagner, der Schwiegersohn der Norne Cosima, Henry Thode. Jetzt wird Einem bange. Die Befürchtungen steigern sich, als der Postbote Aufrufe und Vorworte ins Haus bringt und werden zur schrecklichen Gewissheit bei der feierlichen Eröffnung der ersten Bundesausstellung.

Eine Darstellung Dessen was Werdandi will, ist nicht leicht. Denn wie soll man das Gegenstandslose schildern, wie das ganz und gar Unklare erklären?

ULRICH HÜBNER, WINTERLANDSCHAFT SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG

Dieser dreimal deutsche Bund, in dessen Druckschriften ein elendes Deutsch geschrieben wird, hat ganz bescheiden den Willen „zum Wiederwerden des Deutschen". Durch die Kunst nämlich, durch alle einträchtig vereinigten Künste soll der Deutsche „wiederwerden". Um das zu erreichen beginnen die Aufrufe von Kern und Schale des Lebens und der Kunst zu sprechen; und natürlich dann auch von Gehalt und Form, von Kunstgefühl und Technik als von grundverschiedenen Dingen, die nur zufällig etwas miteinander zu thun haben. Es sind Kunstprofessoren die so reden! Sodann schiesst man von allen Seiten mit dem Wort *décadence* und versetzt den französelnden Kunstrichtern, die Manet und Delacroix höher schätzen als Baluschek und Brandenburg, Seitenhiebe. Es wird der Kunst energisch ein „Zurück" zugerufen. Zurück zum Guten, Wahren, Schönen, zum Grossen, Seelenvollen und Deutschen; zurück zum Idealismus und Individualismus fort vom Materialismus, vom Naturalismus, vom schamlosen Realismus. Die Kunst soll „wieder" ein „Kulturfaktor" werden. In der Ferne winkt, in einem Idealstaat der Zukunft, das berüchtigte Gesamtkunstwerk. Verinnerlichung, Seelenkunst, Gemütskultur! verstehen Sie? Können ist Unsinn, aufs Wollen kommt es an, auf ein echtes, vaterländisches, urgermanisches Wollen mit Eichenlaub und Schwertern.

Merkwürdig! ich verstehe immer Sauerbrei.

Henry Thode hat in seiner Festrede dann wieder einmal dekretiert, was deutsch sei. Er kam ungefähr darauf hinaus, der Deutsche sei unter den Völkern dieser Erde der einzige tüchtige und anständige Kerl. Vor einem Parterre von befrackten Herren und dekolletierten Damen hat dieser Oberkonsistorialrat, der das Rednerpodium für eine Kanzel und die Kanzel für eine Komödiantenbühne hält, von der Anspruchslosigkeit des deutschen Wesens erzählt und hat die dicht gedrängten Gehirne unter sich mit Phrasen wie aus einer Giesskanne begossen. Und Stürme des Entzückens hat dieser skandierende Germane mit dem französischen Vornamen entfacht.

Man sah die kalten Schauer den Hörern förmlich als Gänsehaut über den Rücken laufen.

Der gemeine und dekadente Skeptiker, der nicht zu überzeugen ist und die Definition: deutsch sein, das heisse eine Sache um ihrer selbst willen thun, mit Hinblick auf ein paar Ausländer, die seit den Tagen der Pyramidenbauten immerhin auch etwas in der Welt geleistet haben, nicht anerkennen mag, ging sodann in die erste Werdandi-Kunstausstellung hinab, um dort belehrt zu werden, wie die echte deutsche Kunst aussieht, die seinem ruchlos leichtfertigen Auge bis heute entgangen ist. O weh! Viel Bekanntes und alles mittelmässig. Kein Meisterwerk, trotz Thoma: wohltemperierte Langweiligkeit, gemalte Gesinnungstüchtigkeit. Irgend eine Ausstellung bei Schulte steht auf höherem Niveau, oder ist jedenfalls doch amüsanter. Dass die braven Werdandileute Liebermann nicht kennen wollen, und dem schon unsterblichen Max den winzig kleinen Deutschtümler Ernst vorziehen, ist erklärlich. Aber sie halten scheinbar auch Leibls und Trübners Kunst nicht für deutsch genug, schätzen nicht Talente wie Slevogt, Corinth oder Gaul, wissen nichts von Messel, Behrens uud Endell, vergessen Feuerbach und Marées in ihrem berauschten Böcklinkultus, treten den „gegenwärtigen dekadenten Strömungen“ mit Werken von Steppes, Mediz, Stassen und Hendrich entgegen und glauben den Impressionismus durch die Worpsweder besiegen zu können.

Daneben ist es erwähnenswert, dass in dem Ehrenbeirat eines Bundes, der sich mit aller Deutlichkeit und Verachtung gegen die Bestrebungen der Berliner Sezession richtet, drei Mitglieder eben dieser Sezession sitzen: Thoma, Oberländer und Uhde. Und zwei andere Sezessionisten sind gar in der Ausstellungsleitung. Die Vielseitigkeit mancher Künstler ist doch bewunderungswürdig. Gehört diese Art der Prinzipientreue auch zu den urgermanischen Tugenden? Diesem kostbaren Werdandibund gegenüber giebt es doch nur ein Entweder-Oder. Weilt man im Milieu seines Geistes, so gedenkt man unwillkürlich einer berlinischen Redensart: „Wer nicht mang uns mang gehört, der gehört nicht mang uns mang.“ Zwischen diesen von einer Idiosynkrasie, vom Idealitätswahnsinn Befallenen geht man umher wie ein Fremdling. Was Einem irgendwie in der Gegenwart teuer ist, gilt

ED. MUNCH, ZWEI KÖPFE, LITHOGRAPHIE — SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG

zu stehen; sprechen sie uns verächtlich von Sensationshascherei.

Es ist hoffnungslos. Eine Verständigung ist unmöglich, solange diese leichtfertigen Kulturapostel sich nicht ernstlich dazu erziehen, Qualität unterscheiden zu lernen. Über alles andere, über Individualismus und deutsches Gemüt wollen wir soviel reden wie's beliebt, wenn vorher die Einigung möglich ist, ob ein Werk gute oder schlechte Kunst ist. Hier ist die Kluft, hier allein. Die Werdandileute halten die Bilder ihrer Ausstellung für gute, wir halten sie für schlechte Malerei. Alles andere ist Redeornament. Solange die Selbstgerechtigkeit dieser Pathetiker glaubt, es käme in der Kunst auf etwas anderes mehr an als auf Talent, die Quantität könne die Qualität ersetzen und man könne aus hundert Kaninchen ein Pferd machen, ist nur Spott oder Schweigen am Platz.

Der deutscheste Maler — dass man's erst sagen muss! — ist allemal der, der am besten malen kann. Das sagte schon der alte Goethe. In seinem letzten Lebensjahr sprach er zu Eckermann: „Was heisst denn: sein Vaterland lieben, und was heisst denn: patriotisch wirken? Wenn ein Dichter lebenslänglich bemüht war, schädliche Vorurteile zu bekämpfen, engherzige Ansichten zu beseitigen, den Geist seines Volkes aufzuklären, dessen Geschmack zu reinigen und dessen Gesinnungs- und Denkweise zu veredeln: was soll er denn da Besseres thun? und wie soll er denn da patriotischer wirken? An

ARIST. MAILLOL, AKTSTUDIE — SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG

diesen romantisch gewordenen Akademikern als krank, schlecht oder schamlos. Und was man mit den Jugendjahren hinter sich gelassen hat, wird von ihnen auf lorbeerbekränzte Pidestale gestellt. Das Zukunftsstarke schilt man uns dekadent — ein Ehrenpreis Dem, der diesen blinden Begriff deutlich definieren kann! — wo wir schöne Empfindung sehen, erblicken diese Leute „nur Technik", und wo wir überzeugt sind, vor innerer Notwendigkeit

einen Dichter so ungehörige und undankbare Anforderungen zu machen, wäre ebenso, als wenn man von einem Regimentchef verlangen wollte: er müsse, um ein rechter Patriot zu, sein, sich in politische Neuerungen verflechten und darüber seinen nächsten Beruf vernachlässigen. Das Vaterland eines Regimentchefs aber ist sein Regiment."

Und das Vaterland eines Künstlers ist seine Werkstatt. Wenn er Meister seines Berufes ist, so ist er auch ein nationaler Meister. Um aber Meister zu werden, um unbefangen und naiv produktiv zu bleiben, thut er gut, Ideologen wie die Herren Seesselberg und Thode es sind, die Thür zu weisen, wenn sie mit ihren Forderungen nach vorgedachter „Idealität" und „grossem Gehalt" zu ihm kommen. Diese Geister mögen die Logik der Entwickelungsgesetze füglich dem lieben Gott überlassen. Der braucht nicht Ausleger seines der Erforschung unzugänglichen Zukunftwillens. Wer im Namen der Kulturarbeit seinem Prophetenehrgeiz fröhnt und die Unkunst, die rauschselige Gedankenarmut sakral zu machen versucht, der ist in Wahrheit ein schlimmer Kulturstörer.

Darum wünschen wir, im Interesse der deutschen Kunst und der deutschen Kultur diesem neuesten patriotischen Klub mit dem unglaublichen Nornennamen recht bald einen sanftseligen Tod.

K. S.

VINCENT VAN GOGH, DER BRIEFTRÄGER SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG

EUGÈNE DELACROIX, PFERD VOM STURM ERSCHRECKT

EUGÈNE DELACROIX

VON

ERICH KLOSSOWSKI

Wenn sich Constables Bedeutung für unsere Zeit damit umschreiben lässt, dass er als der erste grosse Maler schlichter Natürlichkeit gelten darf, wenn er als der Erste erscheint, der eine neue wahrhaft bürgerliche Kunst in einer wahrhaft künstlerischen Weise realisierte, wird man von Delacroix sagen können, dass er unserm Jahrhundert zum ersten Male den Typus des grossen Schöpfers gegeben hat. Mit diesem Worte ist der Unterschied angedeutet, der die beiden Männer trennt, die als Maler so viele Beziehungen gefunden haben. Delacroix ist mehr als Maler; oder man muss diesen Ausdruck in seiner Verallgemeinerung fassen und mit jenem ganzen Reichtum von Ideenassoziationen verknüpfen, die man im Sinne hat, wenn man Tizian, Rembrandt, Rubens Maler nennt. Man täte Delacroix Unrecht, seine Tat lediglich als den Sieg des

Diese Arbeit, der Teil eines grösseren Essais über Delacroix, gehört dem illustrierten Werk „Die Sammlung Cheramy" an, das Julius Meier-Graefe in Verbindung mit Erich Klossowski bei Piper & Co. in München herausgiebt und das in diesen Wochen erscheinen soll. Dieses Buch wird in Berlin gerade jetzt einem aktuellen Interesse begegnen, da von Delacroix und von Bildern der Sammlung Cheramy (Géricaultausstellung bei Gurlitt) letzthin viel die Rede war. D. Red.

Kolorismus zu feiern; man trifft damit seine historische Begrenztheit. Aber was will das bei einem Menschen sagen, dessen Werk gerade durch seine Zeitlosigkeit gross ist! Delacroix gilt als Romantiker, ja als die Verkörperung der französischen Romantik. Er hat Rittersagen und Legenden gemalt, den Orient geweckt, Byron, Goethe, Shakespeare, Dante seine Inspirationen entlehnt; auf seinen Tafeln wird geküsst oder gemordet, alles windet sich in zuckender Bewegung; brennende Schlösser oder düstere Gewitter bilden den Hintergrund. Schon Baudelaire hat gezeigt, wie es mit dieser Romantik bestellt ist, hat eine strenge Scheidung zwischen ihm und Hugo gemacht, dem Worte Delacroix zu Liebe eine neue Deutung gegeben, indem er schrieb: „*Qui dit romantisme, dit art moderne; c'est à dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.*" Man könnte auch von Delacroix sagen, was er selbst über Racine gemeint: *Racine était un romantique pour les gens de son temps, — pour tous les temps il est classique, c'est à dire parfait.*"

Als Delacroix lebte, gab es viele Leute, die seine Kunst unausstehlich fanden, die das Wort prägten von dem „Tollen aus Charenton", der mit einem betrunkenen Besen male. Dieselbe Art Leute finden heute Delacroix kalt und langweilig — ein Gefühl, das der Sache wesentlich näher kommt, wenn man bedenkt, dass das Klassische überhaupt als langweilig empfunden wird. Man ist heute nicht mehr erschreckt von Delacroix' Wildheit: sein Pathos stört, die flatternden Mantelenden. Uns ist auch sein Pathos teuer, weil wir seine Gebundenheit darin erkannt haben; wir nehmen die flatternden Zipfel mit in Kauf, weil wir sie anders verstehen als romantische Pose. „*Entre autres choses ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmente l'impression. Les nuages, qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau, qui s'enveloppent ou flottent autour des flancs de sa monture. Cette association puissante... car qu'est ce que composer? C'est associer avec puissance.*" Delacroix war auf das Dramatische gestimmt. Sind wir es

EUGÈNE DELACROIX, FRAGMENT AUS DEN „MASSACRES DE CHIOS"

nicht mehr, so wird unsere Liebe zu ihm hinter den Coulissen beglückt werden. Er hatte die Gabe des Schrecklichen, die so gut eine Gabe ist wie die Anmut. In seiner Jugend schürte er die Flamme, hielt seine Leidenschaft an starken Sensationen wach, weil er ihr seine Eingebung verdankte. Er lernte schliesslich diesen Dämon kultivieren, bis er ihn nach Belieben herbeibefehlen konnte. Seine reifen Schöpfungen haben alles Excentrische abgeschweift. Nur die ruhige Kraft, die grosse Fuge bleibt, die in lebenstrotzenden Massen mächtig ist. Dieser passionelle Zug war notwendig, in jener Zeit, wo eine flaue Ebbe alles stagnieren liess, musste ein Sturm losbrechen, der allen Kräften neue Richtung gab. Als Delacroix kam, war der Begriff des Künstlers entstellt. Es gab eigentlich nur noch Professoren, Hüter einer Schablone, eines in akademischer Korrektheit versteinerten Stilgedankens. Unter Tradition verstand man die sorgfältige Konservierung gewisser Effekte, die ihren Sinn gehabt, als man sie erfunden. Weil David und die französische Revolution für Römertugend geschwärmt, sollte hinfort die ganze Kunst nach antiken Statuen fabriziert werden. Delacroix schien dazu berufen, diesem harmlosen, rezeptmässigen Verfahren gegenüber das Wesen des künstlerischen Schaffens an seinem Beispiel zu verkörpern, handgreiflich darzutun, dass Kunst Zeugungsakt, Willensthat, nicht Nachahmung ist. Sache des Intellekts, nicht manueller Fertigkeit. Delacroix war zu dieser That fähig, weil er mehr als ein technisches Talent war: eine Persönlichkeit, die sicher auf jedem anderen Gebiete der Kunst, der Musik, der Dichtung hätte stilschöpferisch wirken müssen. Er war mehr als ein koloristisches Genie; Denen, die ihn nur seiner Farbe wegen bewundern, soll man sein Wort vorhalten: „*la couleur n'est rien, si elle n'est pas convenable au sujet et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination.*" Das Ziel seiner Kunst war durchaus das, Illusionen, Vorstellungen zu vermitteln, nicht eine Darstellung idealer Natur, die mit Hilfe des Modells und einem aus Rafael und dem Parthenon bezogenen Schönheitskanon gemacht wird. Grosse, von dem Rhythmus der Massen, der Schönheit der Verhältnisse, der Pracht der Farbe geschmückte, in allen Teilen atmende und vibrierende Flächen, in denen das Drama die Rolle spielte wie in der Oper das Libretto. „*Je me suis dit cent fois, que la peinture, c'est à dire la peinture materielle n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. La froide exactitude n'est pas l'ingénieux artifice, quand il plait qu'il exprime, c'est l'art, l'art tout entier.*" Delacroix's Verdienst gilt vor allem dem Begriff der Kunst überhaupt. Sein wie von einem ungeheuren Krampf durchzucktes Leben war ein Verjüngungsprozess, den die Rasse in ihrem Exponenten durchzumachen hatte, um sich zu ihrer letzten grossen Leistung aufzuraffen. Über jedem persönlichen Geschmack oder Ungeschmack, den sein Werk einflössen kann, ist es dies, was ihn unsterblich macht und was er nur mit den Meistern teilt: die Untrüglichkeit seines Kunstgefühls. Seine Bilder wie seine Schriften sind der Nachwelt zum ästhetischen Kodex geworden. In ihm ist kondensiert und in einer neuen Form alles enthalten, was an alter Weisheit der modernen Malerei nötig war. Delacroix hat etwas Ähnliches gethan wie Goethe für die Dichtung: er hat seinem Jahrhundert eine Sprache geschaffen.

❊

Das höchste Ziel war ihm die Unmittelbarkeit der Inspiration bis zum letzten Pinselstriche zu konservieren, er litt unter dem Modell und trainierte sich unablässig aufs freie Schaffen. Er wusste, was man der Natur verdankt, wenn man in ihr mit Freiheit zu lesen weiss; aber er wusste auch, und dies war ein Zeichen der Reife, dass die Schönheit nur mit Opfern zu erkaufen ist.

In seinem „Massacre" hat er diese Weisheit noch nicht, es stürmte noch zu viel auf ihn ein, alle Erfahrungen seiner Jugend sollten in diesem Werke leben, eine fürchterliche Unruhe unterbrach fortwährend die Arbeit. Plötzlich will er das Medusenfloss kopieren, dann treibt es ihn vor Velasquenz im Louvre, zwischendurch malte er kleine Staffeleibilder, die Fülle der Erscheinungen los zu werden. Fast graut ihm vor dem inneren Aufruhr und zugleich wird er sich doch seines tiefsten Wesens bewusst. „*Si je ne me suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaître et s'y soumettre et c'est un grand bonheur. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi.*" Er ist Dichter, wie Dante, wie Byron, er möchte Verse auf die Scenen von Chios machen. Der ganze Delacroix ist in dem Bild, es enthält ein Programm. Vielleicht ist in der Farbe noch zuviel von Gros, die Komposition noch nicht von jener schönen Verbundenheit späterer Schöpfungen, noch zuviel der Reminiszenzen, die eine völlige Stilreinheit stören: doch schon hier ist dieser mächtige Rhythmus angeschlagen, der ihm ganz eigen ist, diese seltsame wie in Serpen-

EUGÈNE DELACROIX, TOBIAS UND DER ENGEL

EUGÈNE DELACROIX, DETAIL AUS DEM „TOD DES SARDANAPAL“

tinen über die Fläche tanzende, einem Lavastrom vergleichbare Liniemelodie; dieses leidenschaftliche Auskosten jeder Bewegung, diese Stärke des Ausdrucks, die Erfindung von Typen, die nur seiner Welt angehören, einem Traum von düsterer Erhabenheit.

Den „Sardanapal" nannte er sein „Massacre Nr. II". Es entstand drei Jahre später; mit ihm hat er sich ganz enthüllt. Wie er die Leiber hinwirft, mit rücksichtsloser Gewalt, dass unter dem Choc die Glieder willenlos dem Sturme sich fügen, der über sie hinweggeht. Welche kühnen Deformationen, wie er mit der Anatomie spielt, gleichgültig gegen alle banale Richtigkeit, nur dem inneren Gesetz, dem inneren Drange gehorchend, um die grosse Fuge zu erzwingen. Über ihn war Rubens hinweggegangen und hatte alles fortgeschwemmt, was noch an Skrupel und Unsicherheit in ihm war. Vor der Dantebarke, vor dem Massacre hatte man ihm den Namen zugerufen. Es war mehr die Wucht der Gebärde, die Furie des Pinsels, die Empfindung einer unerhört starken Malerei die man damit nennen wollte. Jetzt war er wirklich Rubens geworden, ein neuer, geistigerer Rubens, mehr Nerv als Muskel, ihm verwandt durch das schäumende Blut, das in die Werke überfloss. Seine Farbe sprudelt jetzt feuriger und rauschender, alle Schleusen scheinen geöffnet. ... Odalisken, üppiges Fleisch, doch wie von Schwere befreit, glänzt und prangt einer blinkenden Perle gleich, einem Geschmeide, das die kostbaren funkelnden Stoffe fassen; die Schwüle des Opiumrausches scheint in dem Rubinrot und Türkisblau der Teppiche zu flüstern und aus der Ferne des Gartens phantastische Träume zu locken. Um den „Christ" fliesst es wie blutige Tränen und Todesangst. Vor dem „Sardanapal" denkt man nicht mehr an nackte Weiber, Sklaven, Pferde, Cäsarenwahn: es ist eine Orgie in dieser blitzenden, gleissenden, flimmernden Fläche, es scheint ein Meer zu schäumen, in dem strahlende Riesenmuscheln ihren Perlmutterglanz auf leuchtenden Wogen ausbreiten, eine verwirrende Pracht, wie in Aladdins Grotte.

*

Das Tobiasbildchen zeigt den Delacroix wie in einer letzten Verklärung. Nie ist er lieblicher, freier, harmonischer gewesen. Überall ein heimliches sanftes und süsses Glühen und Weben, ein kostbares Perlen, wie alter Wein. Die lichten, strahlenden Massen der Felsen in der Ferne, hinter denen es verhalten zuckt und sprüht, die ruhigen Formen des Mittelplans, schon bestimmter werdend mit den beiden nickenden Bäumen davor, scheinen in den beiden rhythmisch gegen einander spielenden Figuren ihr höchstes Leben abgesondert zu haben, der glitzernde Fisch in der Hand des Tobias lässt das kostbare Material, nach dem es an einem Punkte noch einmal sich gesammelt, wieder zurückgleiten in das Meer der Töne, in dem diese Musik verklingt. Es ist das letzte Werk, das der schon dem Tode verfallene Schöpfer hat abschliessen dürfen. Er schrieb darüber jene bekümmerten und unzufriedenen Worte in seinem Briefe an Dutilleux, die zu den letzten Notizen des Journals gehören. Uns gelten sie nur als der Ausdruck eines bis zum Erlöschen kämpfenden, sich Rechenschaft gebenden, Vollendung suchenden Geistes. Uns erscheint er vollendet, wenn wir dieser grossen Reihe mächtiger und in sich geschlossener Werke gedenken, oder dieses rühmlich geführten Daseins, das als ein Vorbild menschlicher und künstlerischer Selbstzucht von seltenem Adel vor uns steht. Bei ihm war Kunst und Leben eines. Das prachtvolle Selbstbildnis, das sich dem Umriss dieses Schaffens als natürlicher Schlussstein einfügt, enthält mehr als alle Worte darüber sagen können. Es ist etwas Jugendliches in diesem Antlitz geblieben, es ist der Jünglingskopf, in den die Jahre, physische Leiden und das verzehrende Feuer eines vulkanisch glühenden Genies ihre Male gezeichnet haben. Über dem von starken Trieben gefügten Unterbau, dem barbarischen Kinn, dem sinnlich dumpfen doch von Trotz und Melancholie umschatteten und reicher gebildeten Mund, ragt mit stolzem Aufschwung die harte feste Nase, in deren bebenden Nüstern Ehrgeiz und Verachtung zucken. Aber über dem Sturm, den diese breitgegrabenen Züge verraten, thronen grosse dunkle ruhevoll und fest durchdringende Augen, in denen eine erhabene Klarheit blickt, während die plastisch gemeisselte Stirne in ihrem schönen Flug etwas adlerhaft Kühnes formt, das an die grossen Konzeptionen gemahnt, die dahinter genistet haben.

Die Kunst, die auf Delacroix gefolgt, hat andere Wege eingeschlagen und musste sie finden. Es war etwas der Zeit Feindliches, auf vergangene Grösse Zurückweisendes in ihm, das als Vorbild gefährlich werden konnte. Das Wesentlichste dieses Vorbildes, das Prinzipielle seiner Kunstauffassung allein hat weiter gewirkt. Zwar war er so reich, dass

EUGÈNE DELACROIX, LANDSCHAFT

Alle aus ihm schöpfen konnten; er hat im Vorbeigehen Dinge gesagt, die erst Generationen nach ihm verarbeiten sollten. Man kennt zu wenig das Nebenbei seines Oeuvre. Die merkwürdige Landschaft aus dem Park von Nohant gemahnt an Courbet; Stillleben bei denen man Fantin Latour nennen möchte, der die Kreuzfahrer kopiert hat, wie Manet die Dantebarke. Ein Renoir konnte an seiner subtilen Farbenteilung zuerst der Geheimnisse des alles durchwogenden Lichtes bewusst werden. Es ist bekannt, mit wieviel Raffinement Signac die Ahnenprobe des Neoimpressionismus auf ihn zurückzuführen gesucht hat. Uns will es scheinen, als ob all dies seiner eigentlichen Bedeutung nicht ein Gran zufügen könnte. Diese Bedeutung liegt vielmehr in der wunderbaren Manifestation von sinnlicher Schönheit aus dem Kunstmittel, der grandiösen Verkörperung jener Einsicht, die er mit Poussin teilt: „*le premier mérite d'un tableau c'est d'être une fête pour l'oeil.*“

BRONZEWIDDER, IM MUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG

TIERBRONZEN DER RENAISSANCE

VON

WILHELM BODE

Die Freude an der Darstellung der Tiere hatte die italienische Renaissance mit der Antike gemein, von der sie dafür die Anregung erhielt und nicht selten auch die Vorbilder nahm. Die antiken Tierdarstellungen begegnen uns in dem verschiedensten Material; die Renaissance bildete dagegen ihre Tiere regelmässig in Bronze. In den beiden grossen Gussstätten, in Florenz und Padua, begegnen wir Darstellungen von Tieren verschiedenster Art; aber das Tier spielt in den plastischen Werken der Florentiner eine ganz andere Rolle als bei den Paduanern. Die Florentiner Bronzebilder verschmähen die Darstellung des Tieres für sich, sie lassen es nur in den Gruppen, in Beziehung zum Menschen gelten: beim Reiter oder im Kampf zwischen Mensch und Tier. Bertoldos Gruppen zeigen uns Pferde und Löwen von einer Meisterschaft, wie sie ein Norditaliener niemals gebildet hat. Die Pferdestudien Leonardos, von denen uns Nachbildungen in kleinen Bronzen, sehr wahrscheinlich aus norditalienischen Werkstätten, erhalten sind, wurden nie übertroffen. Auch von Michelangelo wissen wir, dass er die Bronzestatuette eines Pferdes gefertigt, jedoch nur auf Bestellung und gegen eigene Neigung. Darauf beschränkten sich aber im Wesentlichen die Tierdarstellungen der Florentiner Bildner der Renaissance, soweit uns bisher bekannt ist. Die Paduaner lieben dagegen gerade die Wiedergabe des Tieres für sich; selbst wenn sie es mit dem Menschen in Beziehung bringen, pflegt das Tier ebenso bedeutend oder gar die Hauptsache zu sein. Die Dar-

BRONZEZIEGE, IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

stellungen von einzelnen Tieren haben wir daher wohl fast ausnahmslos den Paduaner Bronzebildern oder, in sehr viel beschränkterer Zahl, auch den von ihnen abhängigen Werkstätten Oberitaliens zuzuschreiben.

Die Bestimmung der Meister dieser kleinen Tierbronzen ist auch hier schwierig, ja in den meisten Fällen unmöglich; nur Riccios Arbeiten sind unschwer herauszuerkennen, zumal er wiederholt seine Tiere mit menschlichen Figuren zusammenstellt. Nach solchen Gruppen, aus denen seine Lust und sein Verständnis für die Darstellung der Tiere deutlich hervorgehen, können wir ihm auch eine Anzahl einzelner Tiere zuweisen. Sie geraten ihm freilich nicht alle gleich gut. Während ihm der Bau des Pferdes nicht genügend bekannt ist, erscheint der Stier unter der Europa gut verstanden. Am besten gelingt ihm die Wiedergabe der Ziege, die er auch im Interesse seiner beliebten phantastischen Satyrgestalten besonders studiert und in den verschiedenen Arten, die Italien damals hatte, wiedergiebt. Dieselbe langohrige Ziege, wie wir sie, in der Gruppe des Hirten mit der Ziege, in Bargello finden, kommt auch vor als Reittier eines kleinen Satyrs, von dem sich ein Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum, ein anderes in der Sammlung Beit befindet. Von einer anderen Ziegenart mit langen gekrümmten Hörnern, mächtigem Bart und starker Mähne besitzen übereinstimmende Exemplare das Bargello und das Kaiser Friedrich-Museum. In dieser letzten Sammlung ist auch eine fein beobachtete Ziege mit kurzen Hörnern, die meckert und mit einem Beine nach hinten austritt; ein anderes Exemplar derselben besitzt Mr. John P. Heseltine in London. Auch unter anderen zum Teil trefflich beobachteten Tieren, deren Meister sich nicht sicher bestimmen lassen und die wir daher nachstehend gruppenweise zusammenstellen, wird wohl das eine oder andere noch auf Riccio zurückgehen; namentlich jene Krebse, Krö-

KLEINE TIERBRONZEN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

BRONZEPFERD NACH LEONARDOS MODELL, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

ten, Hirschkäfer und ähnliche kleine Tiere, die so häufig zur Belebung neben den Muscheln, die als Tintenfass dienten, angebracht sind. Anderen Tieren begegnen wir an Riccios Thürklopfern, Lampen u. s. f.

Den Tierbildern des Riccio, seinen Pferden, seinen humorvollen Ziegen, phantastischen Meergeschöpfen u. s. f., kommen nur wenige von den zahlreichen anonymen Tierdarstellungen gleich. Wie bereits erwähnt, sind manche der Antike entlehnt. So die Nachbildungen der Pferde an der Markuskirche, die kaum in einer grösseren Sammlung fehlen. Ebenso das Pferd des Marc Aurel, das nicht selten ohne den Reiter oder mit einem Putto oder einem kleinen Saltimbanque darauf wiedergegeben ist. Weiter finden wir Eber, Hunde, Wölfe, vor allem Stiere, nach Antiken kopiert; namentlich diese letzten besonders häufig und gut. Gegenüber der wuchtigen Auffassung in diesen fast treu nach antiken Vorbildern kopierten Stücken erscheinen andere selbständige Darstellungen von Stieren fast befangen und dabei auch weniger naturwahr.

Unter anderen Haustieren fallen die Hunde durch die eigentümliche Steifheit auf. Eine Ausnahme macht nur der spielende Windhund im Kaiser Friedrich-Museum, der von einer Lebendigkeit und Wahrheit der Beobachtung ist, die an ähnliche Darstellungen des 18. Jahrhunderts erinnert. Als einziges uns bekanntes Beispiel der wirklich künstlerischen Darstellung einer Katze ist die Katze mit der Eidechse im Maul in der Sammlung John P. Heseltine in London von Interesse. Das Braunschweiger Museum besitzt das fein beobachtete Figürchen eines springenden Widders. Von Pferden lässt sich das Pferd mit dem Krieger in der Sammlung Salting mit Sicherheit auf Riccio zurückführen. Einfacher, aber fast besser verstanden ist ein kleines einzelnes Pferd im Kaiser Friedrich-Museum. Doch bleibt das Quattrocento mit Vorliebe bei der Nachbildung der antiken Pferde; erst Leonardo geht ganz eigene Wege und schafft einen prächtigen Typus, dessen etwas herbe Nachbildung auch der Gaul des Colleoni ist. Die zahlreichen, verschiedenartigen Entwürfe und Studien zu den beiden grossen Reiterdenkmälern, die ihm für Mailand in Auftrag gegeben waren: dem Freimonument

BRONZEBÄR, IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

BRONZEPFERD, IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

des wiederholt von ihm ausgeführten und gleich wieder zerstörten Monuments Francesco Sforza, wie zu einem zweiten Reiterdenkmal, dem des Gian Giacomo Trivulzio, das nie zur Ausführung kam, haben als Vorbilder gedient für verschiedene Bronzepferdchen, die zum Teil in Güssen und verschiedenen Sammlungen vorkamen. Dies ist der Fall bei den beiden Gäulen, die noch jetzt gelegentlich als Paar vereinigt sind, so im Museum zu Modena und im Kaiser Friedrich-Museum (Kabinett James Simon). Der ganze Bau des Pferdes, der breite Nacken, der Kopf mit den ausdrucksvollen Nüstern: alles entspricht der Bildung von Leonardos Pferden, wie sie uns namentlich in den Zeichnungen in Windsor, Budapest u. s. f. erhalten sind. Das Gleiche gilt von einem ähnlichen schreitenden Hengst im Kaiser Friedrich-Museum und von einem zweiten im Dogenpalast; dieser trägt einen nackten Jungen als Reiter, der schon nach seiner Grösse nicht zu diesem Pferde gehört haben kann. Hier ist insbesondere der Kopf noch ausdrucksvoller und kommt den Studien Leonardos noch näher. Die etwas schwächlichen Hinterbeine kommen auf Kosten eines Restaurators, da sie bei dem einen Exemplar gebrochen und schlecht angesetzt, beim andern zum Teil ergänzt sind.

Unter den wilden Tieren kommen mehrere tüchtige Darstellungen von Bären vor; zwei davon im Archäologischen Museum des Dogenpalastes, eine im Museo Nazionale zu Florenz, eine vierte im

Kaiser Friedrich-Museum. Vereinzelte Darstellungen von Elefanten in den Museen zu Wien, Braunschweig und bei Mr. J. P. Heseltine in London gehen wohl meist auf flüchtige Zeichnungen fremder Künstler zurück, während eigentümlicherweise die grössere Bronze eines damals in Europa wohl noch unbekannten Tieres, des Rhinozeros, im Besitze von Mr. Heseltine, ein genaueres Naturstudium erkennen lässt und überhaupt in Empfindung und Durcharbeitung eine der besten Tierbronzen der Renaissance genannt werden darf. Von den häufig vorkommenden kleinen Tieren, die vielfach als Tintenfässer hergerichtet oder neben ihnen dargestellt zu sein pflegen, Fröschen, Kröten, Krebsen, Hirschkäfern u. s. f. gehört wohl die Mehrzahl der Werkstatt oder Schule Riccios. Eine auffallend grosse Zahl solcher Tierbronzen besitzt der Herzog von Devonshire in seiner Bibliothek zu Chatsworth, sämtlich auf Sockeln mit Muscheln zur Aufnahme der Tinte, des Streusandes u. s. f., wohl die vollständige Schreibeinrichtung irgend eines Paduaner Gelehrten oder wahrscheinlicher noch eines Ratszimmers. Wie ähnliche Tiere für Lampen und andere Geräte geschickt verwendet werden, zeigen namentlich wieder Riccio's Geräte.

Die kleinen Tierbronzen der Renaissance, die zumeist der Zeit kurz vor und bald nach dem Jahr 1500 angehören, sind ausgezeichnet durch ihre ebenso charaktervolle wie stilvolle Behandlung. Die Formen sind regelmässig sehr vereinfacht; nur das Charakteristische geben die Künstler und gerade dadurch erreichen sie, trotz dem Mangel an Detailstudium, eine sehr lebendige, oft sogar grosse Wirkung, wie sie unter den modernen Tierplastikern nur Barye und zum Teil Gaul in Kleinbronzen zu erzielen wussten. Freilich mit ganz andern Mitteln.

CHRONIK

Max Slevogt hat an den Verleger seiner Zeichnungen zur Ilias, wovon an anderer Stelle dieses Heftes die Rede ist, einen Brief gerichtet, der in einer Dezembernummer des „März" abgedruckt war. Es seien daraus einige feine allgemeine Bemerkungen über Kunst und über das Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk mitgeteilt.

„Wenn wir schon einmal heute Programmusik treiben, will ich nicht dazu beitragen, auch der Malerei ein Programm unterzuschieben und mehr sagen zu wollen, als etwa die gezeichneten Blätter besagen, zumal es meiner Ansicht nach sehr wenig bedeutet, was der Künstler will — alles, was er erwirkt. Daher denn auch Diejenigen, die Kunst geniessen wollen, schon ihrerseits etwas Mitschaffende sein müssen und am besten sich mit den Absichten der Künstler beschäftigen, die das jeweils vorliegende Werk ausspricht. Sie müssen das Produktive, Erregende des Künstlers auffangen und in sich weiterschaffen können, oder wenigstens wollen — dann wird ein Kunstwerk in ihnen lebendig werden!

Das Werk ist es an sich nicht . . . .

Wollen wir aber nicht mit- und dadurch weiterschaffen, so bleibt das Schönste leer, das Lebendigste tot. Was ist dann ein Bild, eine Zeichnung: eine Leinwand, die man vor Farben nicht mehr sieht, — ein Blatt Papier, das durch Striche aus der Fasson gebracht ist.

Ich brauche nicht zu sagen, dass Vielen überhaupt versagt ist, mitzutönen, weil ihre Seele keine Saiten dafür hat — noch mehr, dass Viele nicht wollen, weil sie ihre Saiten auf eine bestimmte Tonart gestimmt haben und ihr eigenes Instrument mit der einen Saite (die nicht gerade die Paganinis sein muss) zudem für besser halten. (Zu den Letzteren gehören auch — selbstverständlich mit Ausnahmen — die Herren Künstler selbst.)

Wären nicht im Grunde die Menschen alle etwas Künstler, so hätte Kunst keinen Zweck, glaube ich.

Sich Begeisterung der Nichtwollenden erzwingen zu können, ist auch dem Genie nicht möglich."

❁

Schultze-Naumburg hat in Berlin eine permanente Ausstellung von Innenräumen eröffnet. Was er will und was er leistet ist ziemlich bekannt; denn er hat sich durch seine Bücher dem Publikum mehr vertraut gemacht, als mancher seiner Mitstrebenden es konnte. Man soll seine nicht erfindende, ganz auf Tradition gestellte, ja, oft nur das gute Altväterliche kopierende Architektenthätigkeit gewiss nicht überschätzen; aber es ist Pflicht ihr den Beifall nicht zu versagen, den ihre gesunde Sachlichkeit verdient. Der Künstler sagte neu-

lich ein ehrliches und gutes Wort: „Als ich noch Maler war“, so ungefähr lautete es, „und den vielen überflüssigen Bildern ein paar neue hinzufügte, kam ich mir immer wie ein Tagedieb vor; jetzt aber, in einer „unpersönlichen“ Arbeit, fühle ich, dass ich nützlich bin, weil ich praktisch helfe, dem Unechten etwas einfach Vernünftiges entgegenzusetzen.“ Man kann nicht bescheidener und selbstbewusster sprechen.

❊

Als Sechsundsiebenzigjähriger ist Wilhelm Busch gestorben. Ein Künstler, der als Persönlichkeit, Dichter und Maler lange noch merkwürdig bleiben wird. Merkwürdig durch Das, was er seiner Nation hinterlässt und auch durch Das, was er ihr nicht gegeben hat. Fassen wir ihn beim Scheiden nochmals ins Auge, so steht er vor uns als eines der grössten deutschen Zeichnertalente des neunzehnten Jahrhunderts, das als Lebensleistung aber nur ein Dutzend genialischer Gelegenheitsschnurren hinterlässt. In diesem Doppelkünstler, der das Leben mit wahrhaft diogenesartiger Faulheit hingelebt hat, steckte etwas von einem Daumier; in seinen Grotesken ist hier und da das dämonisch Grosse und eine dekorative Stilkraft nicht geringer Art. Unter den tollen Scherzen spürt man die Dämonen einer höheren Kunstgewalt.

In allen Blättern werden jetzt die heiteren Weisheitssprüche wieder zitiert. Wer sich aber auch bemüht, das Tragische in Busch zu sehen, der denke an den Vers, den der Fünfundsiebenzigjährige schrieb:

„Nur eins erschien mir oftmals recht verdriesslich:
Besah ich was genau, so fand ich schliesslich,
Dass hinter jedem Dinge höchst verschmitzt
Im Dunkel erst das wahre Leben sitzt.
Allein wozu das peinliche Gegrübel?
Was sichtbar bleibt, ist immerhin nicht übel.“

An die Ergründung und Bewältigung dieses im Dunkel hockenden „wahren Lebens“ hat Busch, der Stoiker und Epikuräer, sich nie recht herangewagt.

Die natürlichen Gaben dieses Mannes waren ausserordentlich. Die Grazie seiner Bilderschrift war oft gross; es war viel Geschmack in ihm und mit dem Reiz des ornamental Handschriftlichen verband ein reich associierender und im Moment resumierender Geist einen beduetenten Sinn für das Charakteristische. Zuweilen flackert in der spasshaften Karikatur die Wirkung des ernst Grotesken, des Monumentalen auf; die pathologische Deformation geht auf in höheren Raumwerten.

Wie Lessing von der Laokoongruppe eine ganze Ästhetik abstrahierte, so könnte man vor Wilhelm Buschens illustrierten Versen und poetisch glossierten Zeichnungen viele Kunstgedanken allgemeiner Art entwickeln. Solche Fragen, zum Beispiel, tauchen auf: wieweit haben Maler und Dichter sich gefördert und wieweit gehindert? ist die zeichnende Kunst, ohne Hülfe der Poesie überhaupt des „Humors“ fähig? Warum wird die

JEAN FRANCOIS MILLET

Karikatur um so monumentaler und ernster je künstlerischer sie ist? Und warum hatte ein Talent, das scheinbar mühelos so Harmonisches ausgeschüttet hat, in höheren Sinne keine Entwickelung?

Es ist nützlich, solchen Fragen nachzudenken; umsomehr, als der Genuss an dieser so harmlos sich darbietenden Schnurrenkunst dadurch nicht beeinträchtigt wird. Auch nicht gestört werden soll. Denn mit Wilhelm Busch ist ein Künstler zu Grabe getragen worden, dessen Werke sich lachend einen Platz in der Geschichte schon erobert haben, den sie lange noch behaupten werden.

❊

Aus den immer allzubunten Ausstellungen bei Schulte geht man selten doch ganz ohne inneren Gewinn davon. Es kommt zwar nie zu einem geschlossenen Ausstellungsstil; aber in der Masse findet selbst der Anspruchsvolle immer doch Einzelheiten, die zu fesseln vermögen. Nachdem im Dezember ziemlich planlos zusammengebrachte französische und deutsche Bilder lehrreiche Vergleiche ermöglicht hatten — man sah, neben Bildern von E. R. Weiss, Leo Putz, Christian Rohlfs, Curt Herrmann und Zeichnungen von dem talentvollen, in Paris lebenden Grossmann, Werke von Maurice Denis, Gauguin, Roussel, Lautrec, Valloton, Vuillard und einigen jungen Franzosen —, erweckt jetzt die Ausstellung der Diezschule besonderes Interesse.

Man denkt ein wenig an die Coutureschule. Nur muss man sich alle Grössenverhältnisse ins münchnerisch Deutsche übersetzen. Diez muss eine entschiedene Lehrerbegabung gewesen sein. Es waren in ihm gleichmässig Elemente von Leibl und Lenbach; es waren in seinem Talent schlichter Wahrheitssinn und Lust am Theatralischen. Und Beides hat sich seinen Schülern mitgeteilt. Diez konnte, vermöge dieser Doppelbegabung Naturen wie Trübner, Kühl und Stauffer-Bern ein guter Lehrer werden und Temperamenten wie

Hengeler und Zimmermann ein bedenklicher. Seine Lehre wies die Einen zu holländischer Sachlichkeit und die Anderen zur münchnerischen Historienromantik. In einer höheren Weise spiegelt sich dieser Dualismus in einem der jüngsten Diezschüler, in unserm Slevogt wieder.

Solche Schulausstellungen sind sehr nützlich. Sie zeigen dem Publikum, wie wichtig die Werkstatt dem Maler ist und dass es auch in der Malerei, die der Laie gemeinhin für eine Kunst der Naturabschrift hält, etwas wie einen Kunstkanon, eine Harmonielehre der Wirkungsformen giebt und einen Entwickelungsgedanken. Kurz, solche Ausstellungen lehren, die Malerei als Ganzes sehen, etwa so, wie die Musik vom Deutschen längst schon betrachtet wird. K. S.

❀

Wenig Erfreuliches bot eine Ausstellung von Schüler- und Lehrerarbeiten der Kunstgewerbeschule Breslau im Lichthof des Kunstgewerbemuseums. Die üblichen Perspektiven von Innenräumen, sauber und geschickt gemalt, aber nicht ein Möbelentwurf, der anzuziehen vermochte; alles von der schrecklichen Nüchternheit, die nicht stört und nicht erfreut. Ein ausgeführtes Trauungszimmer von erschreckender Dunkelheit und versteckt gotischem Stil; ein Orgelgehäuse, das seine Formen dem Barock entnimmt, leider aber das leidenschaftliche Pathos und die satte Fülle dieser Zeit verschmäht. Eine Menge Spankörbe in buntem Bauern- und Biedermeierstil, ein paar getriebene Gefässe, an denen man mit Vergnügen die alte Wenderanke die moderne Linie verdrängen sieht. Alles das tüchtig, gefällig, anständig und unsäglich langweilig. Schlimmer aber eine Reihe Stickereien und Gobelinwebereien in nordischer Technik, die den Hauptteil der Ausstellung ausmachen. Erträglich, ja, teilweise ganz hübsch die streng naturalistischen Stücke: ein Fasan, eine Eule und Ähnliches; aber fürchterlich wo die Urheber von der sicheren Leitung der Natur verlassen nach eigenen Gesetzen hätten erfinden sollen. Doch sie wissen nichts von Gesetzen, und stilisieren Frauenkörper in der bekannten Greuelmanier; und machen Ornamente, die, neben der schlechten Farbe, im Formalen eine fast rührende Hilfslosigkeit aufweisen. Die Negation allein reicht nicht aus; mit dem Evangelium von der anständigen Einfachheit ist es eben nicht gethan. Denn im Deutschen ist der Schmucktrieb nicht auszurotten. Ohne die Kenntnis der formalen Gesetze aber lässt sich nun einmal nichts anfangen. Und nichts ist törichter als die künstlerischen Hilfsmittel und Gesetze, die die Alten in Jahrtausenden fanden, einfach bei Seite werfen zu wollen. Das ist auch niemals Sinn und Ziel der neuen Bewegung gewesen, sondern man wollte mit diesen Hilfsmitteln einem neuen Fühlen Ausdruck geben. Mit bewusster Negation des Schöpferischen und mit dem Glauben an die erfinderische Kraft echten Materials und echter Technik ist das aber nicht zu machen. Man darf sich nicht wundern, wenn die Fabrikanten den modernen Schulen gram sind. Solange die modernen Künstler und ihre Schulen nicht eine Kunst bringen, die sich an Biegsamkeit und Reichtum mit dem Eklektizismus messen kann, muss der Fabrikant im alten Gleise weiter arbeiten. Das Publikum will leben, will Freude und wird dem trübselig tüchtigen Neuen immer das bunte Alte vorziehen, auch wenn es durch Nachahmung verwässert ist und nur bedingt zur Melodie unseres Lebens passt. —

A. E.

JEAN FRANCOIS MILLET

SECHSTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JANUAR. AUSGABE AM VIERTEN FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTACHT
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Gainsborough, Knabenbildnis (The Blue Boy), Gravure

Kunst und Künstler 1908

Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

DIE ENGLÄNDER IN DER BERLINER AKADEMIE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die königliche Akademie der Künste hat zu des Kaisers Geburtstag in ihren neuen Oberlichtsälen eine Ausstellung „älterer englischer Kunst" eröffnet — mit schwarzen und farbigen Drucken, mit etwas Silber, einigen Möbeln, wenigen Porträtminiaturen, hauptsächlich aber Gemälden aus der Zeit zwischen 1750 und 1830.

Von Reynolds, Gainsborough, Turner und Constable wird in Deutschland viel gesprochen; an deutschen Aufsätzen darüber und Büchern fehlt es nicht. Anschauung jedoch mangelt den Lesern dieser Bücher und auch den Schreibern. Unsere öffentlichen Sammlungen versagen fast ganz, und nur spärliche, dabei fragwürdige Proben dieser Kunst sind neuerdings in deutschen Besitz gelangt.

Die Ausstellung enthüllt Dem, der die englischen Galerien nicht kennt, mit einem Schlage den stolzen Bau der britischen Malerei. Die Veranstaltung ist vollkommen und überraschend geglückt. Der politische Wind war dem Unternehmen günstig. Graf Seckendorff setzte seine ganze Kraft, seine Kenntnisse, seinen Geschmack und seine gesellschaftlichen Beziehungen ein.

Unter den Ausstellern ist der englische Hochadel mit den Herzögen von Westminster und Devonshire an der Spitze vertreten. Zwei der am meisten gefeierten Bildnisse von Reynolds und Gainsborough, Georgiana von Devonshire mit ihrem Kinde und der blaue Knabe aus Grosvenor House, sind gekommen. Da die höchsten Persönlichkeiten der englischen Aristokratie sich also entgegenkommend zeigten, die Veranstaltung zu Ehren des Kaisers zu fördern, blieb die Finanzwelt nicht zurück. Sir Ernest Cassel, Lord Swaythling, Baron Alfred Rothschild, Otto Beit und Pierpont

Morgan sind beteiligt. Die grossen Londoner Kunsthändler — Thom. Agnew & Sons, P. & D. Colnaghi, Sulley, Asher Wertheimer — haben bedeutende Gemälde geschickt, das Beste und Meiste Charles Wertheimer, der übrigens nicht eigentlich Händler ist. Endlich relativ bescheidene Beiträge aus deutschem Besitze.

Die Bilder sind vortrefflich geordnet und in beträchtlichen Abständen zu ruhiger Wirkung aneinander gereiht.

Der erste wohlige und vornehme Eindruck scheint mehr von den Porträtierten als von der Porträtkunst zu kommen. Der Besucher wird von der besten Gesellschaft freundlich empfangen, von gesunden Kindern, die zu ahnen scheinen, wie gut ihnen die Unschuld steht, von wohl erzogenen Knaben, stattlichen Herrn und schönen Damen. Familienglück auf des Lebens Höhen begrüsst ihn, ein wenig Pose und ein wenig Theater, aber nicht mehr davon, als die gute Gesellschaft fordert und erlaubt.

Die britische Malkunst erblühte spät. Gesäet haben auf englischem Boden fremde Meister, vor allen van Dyck. Die Saat ging auf in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der älteste englische Maler, Hogarth, fehlte auf der Ausstellung. Er hätte einen derberen Ton hinzugebracht, die Harmonie freilich ein wenig gestört. Turner ist nicht recht repräsentiert. Constable tritt scheinbar glänzend auf mit zwei bedeutenden Kompositionen, dabei dem berühmten „leaping horse“ aus der Londoner Academy. Er wird bekanntlich zu den Anregern der modernen Landschaftsmalerei gezählt. Die Menge schlichter und frischer Naturstudien, die Constable geschaffen hat, und von denen viele auf dem Kontinent gezeigt worden sind, hat das Urteil bestimmt. Die „Hauptwerke“ dieses Malers, anspruchsvolle Kompositionen, wie die hier ausgestellten, veranlassen eine Revision und Ergänzung der Meinung. Vor lauter Malerei sieht man die Landschaft nicht. Statt eines Natureindrucks hundert „malerische“ Motive, die sich gegenseitig stören. Und ein genialischer Vortrag, der mehr als Zweck denn als Mittel zum Zweck erscheint.

Die britische Gesellschaft — auf dem Kontinente gab es im 18. Jahrhundert keine Gesellschaft, in Frankreich keine Gesellschaft, wenn auch einen Hof — wurde von sechs Malern porträtiert, von Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney, Sir Henry Raeburn, John Hoppner, Sir Thomas Lawrence (die Namen stehen hier in der Folge der Geburtsdaten). Sie alle sind auf der Ausstellung glänzend vertreten, jeder mit mehreren Meisterwerken; am reichsten natürlich Reynolds, der erstaunlich fruchtbar war, überraschend gut Gainsborough (nur über den Zustand einiger seiner Hauptstücke wäre eine Anmerkung zu machen).

Hoppner ist nur ein erfolgreicher Nachahmer Sir Joshuas, wie hoch auch seine Bildnisse im Handel bewertet werden. Auch seine besten Leistungen, wie hier die in rote Pracht getauchte Lady Louisa Manners (Charles Wertheimer), zeigen keine ausgeprägte Eigenart. Romney ist eher eine Persönlichkeit. Sein klassizistischer Geschmack, der zu koketter Dürftigkeit in Malweise und Kolorit und zu einer merkwürdig leeren Form führte, hebt sich deutlich heraus. Die etwas blutleeren blonden Schönheiten sind reliefartig posiert und auf antikische Würde mit bewunderswerter Sicherheit stilisiert. Winckelmanns Ideale, versüsst und der britischen Gesellschaft verständlich gemacht.

Lawrence setzt die Tradition Sir Joshuas fort, ins 19. Jahrhundert. Seine früheren Schöpfungen, mit gefallsüchtiger Bravour gemalt, stehen den Werken seines grossen Lehrers kaum nach, wie hier die berühmte Miss Farren, die Pierpont Morgan um schweres Geld erworben hat. Ein Beispiel seines späteren und schlechteren Stils ist das Kinderbildnis der Countess of Jersey (Ch. Wertheimer), schwer erträglich in seiner „holden“ Glätte und Zugänglichkeit.

Raeburn steht für sich. Er ist relativ ernst und männlich. Es giebt einen Standpunkt, von dem aus dieser Schotte die englischen Meister zu überragen scheint. Er ist ein besserer Porträtist als alle Zeitgenossen. Seine Menschen sind eindringlich geschildert, ihre Individualität in Haltung und Antlitz ist mit scharfen, wenn auch gütigen Augen beobachtet. Seine Zeichnung ist meisterhaft und tadelfrei, seine Malart solid und sicher. Seine guten Bilder, wie die Gruppe der drei Kinder Elphinstone (Ch. Wertheimer), Lady Maitland (Pierpont Morgan) und mehrere andere auf der Ausstellung haben, abgesehen von der überzeugenden Individualisierung, Leuchtkraft und Lebendigkeit genug. Spätere Arbeiten von ihm, auf der Ausstellung etwa die Nrn. 31, 36, sind bleiern und reizlos in der Farbe. Immer ist Raeburn etwas amusisch und geht ganz im Porträtistenmetier auf.

JOSHUA REYNOLDS, GEORGIANA VON DEVONSHIRE MIT IHRER TOCHTER

Die Berliner Akademie hat ihr neues Haus recht eigentlich erst mit dieser Ausstellung geweiht; dadurch geweiht, dass sie dem grössten aller Akademiker gehuldigt hat. Reynolds ist ein denkwürdiges und ermutigendes Beispiel. So hoch kann Tüchtigkeit selbst in der Kunst führen — fast zum Gipfel! Über den Eklektizismus dieses Malers ist oft gesprochen worden, und wer keine Gelegenheit hat, aus Gemälden die Methode seines unermüdlichen Strebens zu erkennen, vermag aus den berühmten Akademiereden diesen glücklichen Rationalisten zu begreifen und die Art seines Kunstschaffens zu ahnen. Unsere Ausstellung giebt eine vollkommene Übersicht über seine Produktion und erweckt die höchste Bewunderung. Unter all' den wohlgefälligen Bildern mag Lady Delmé mit ihren zwei Kindern das wohlgefälligste sein (P. Morgan).

Reynolds war Sammler und Kenner der älteren Kunst, er hatte seine eigentliche Lehrzeit in Rom durchgemacht, er verehrte mit tiefem Verständnis Raphael, Michelangelo, Rubens, van Dyck und Rembrandt. Oft kam ihm der Wunsch, wie Raphael zu komponieren und wie Rembrandt zu malen, oder die Palette des Rubens und den Pinsel Rembrandts zu benutzen. Merkwürdig ist nun, wie die Lebensfülle, die von den Modellen kam, und die Frische des Vortrags, freilich eine erarbeitete Frische, diesen Eklektiker vor dem Schlimmsten bewahren und seinen Hervorbringungen einen Schein von gesunder Naturkraft geben. Nur in seine mythologischen Kompositionen (auf der Ausstellung ist nichts davon) wird die Absurdität enthüllt. Auf der Ausstellung sind nur Porträts zu sehen, Gruppenbildnisse, mehrmals Mutter und Kind, mit glücklich erfundenen Genremotiven, die manchmal etwas sentimental sind.

Sir Joshuas Malweise ist in der späteren Periode seines Schaffens breit, hauptsächlich an Rembrandt gebildet, sein blühendes Kolorit erinnert oft an Rubens. Die körnige Oberfläche seiner übermässig dicken und unregelmässigen Farbschicht gemahnt

manchmal an Kopien, in denen Firniss und Patina der Originale mitkopiert sind. Jene Malweise, zu der Rembrandt am Ende seiner Laufbahn kam, zu der er kommen musste, suchte Reynolds durch Tricks zu erreichen, mit denen er übrigens den Bestand seiner Arbeiten gefährdete. Was Rembrandt im Feuer der Empfindung schuf, stellte Reynolds auf „kaltem Wege“ her. Sir Joshua hat alle Qualitäten eines grossen Malers, nur keine Selbstvergessenheit vor der Natur. Und damit ist er eher ein Maler des 19. als ein Maler des 18. Jahrhunderts (obwohl sein arbeitsreiches Leben noch im 18. Jahrhundert zu Ende ging). Mit der Maltradition der älteren Zeit verbindet ihn kein natürliches Band. Deshalb eben ward eine Akademie gegründet und ein künstliches Band geknüpft. Die Kardinalgefahr des neueren Kunstbetriebes liegt, wie eine Schlange unter Blumen verborgen, in Sir Joshuas Kunst. Man erkennt die Gefahr, wenn man die Geschichte der Londoner Academy verfolgt, und den Weg gerade abwärts führen sieht von dem ersten Präsidenten zu Sir Thomas Lawrence, und weiter.

Wenn Sir Joshuas Kunst einem festlichen auf die britische Insel gestellten Gebäude gleicht, ist Gainsboroughs Kunst ein Gewächs aus englischem Boden. Sie ist eine späte, etwas saftlose Blüte am Baume der älteren Malkunst. Gainsborough ist fest verbunden mit der Überlieferung, und ganz ein Kind seines Zeitalters, deshalb den etwa gleichaltrigen Franzosen, namentlich Watteau und Fragonard seelisch verwandt. Er ist kein Eklektiker, wenngleich er gewisse Hervorbringungen der älteren Kunst, vor allem van Dycks Porträts in den englischen Herrenhäusern und die Landschaften Claudes mit Andacht betrachtet hat. Sir Joshuas Historikermagen zur Verdauung der gesamten älteren Malkunst besass er nicht. Und wenn das Elementare auch seiner Kunst zu fehlen scheint, so trug nicht rationalistische Schaffensart Schuld, sondern die Müdigkeit und Zartheit seiner Empfindung. Gainsborough war ein Dichter und hing am Weibe. Die elastische Kraft, das stets wache Interesse an den Aufgaben, den Optimismus Sir Joshuas besass der empfindliche Träumer nicht. Er arbeitete ungleich und oft ohne Lust. Was für matte gleichgültige Bildnisse von Gainsborough sind neben herrlichen Meisterwerken auf unserer Ausstellung! Gainsborough scheint zu schlummern, bis dass ein Frauenantlitz, eine Wendung des Kopfes, ein Farbenfleck ihn weckt. Er hat einen eignen süss elegischen Ton gefunden und festgehalten, einen Akkord angeschlagen, der nie erklungen war. Blaue Seide, herbstliches Braun in der Landschaft, wachsfarbiger Teint sind die Elemente, die er gern bindet. Der pastellartig strichelnde Vortrag, das intuitive Verständnis für Frauengrazie und Jünglingsanmut stehen in vollkommner Harmonie zu den koloristischen Neigungen. Gefühl, Technik, Farbe und Form stammen aus einer Quelle, aus der Seele des Malers.

Gainsboroughs Mädchen, Frauen und Jünglinge (Kinder, Greise oder Männer hat er kaum je mit Glück dargestellt) haben gelassene Bewegungen von angeborener Vornehmheit. Seine Schönheiten sind nicht so normal, haben nicht so einfache Instinkte wie die Geschöpfe seines Rivalen, sie sind nicht so glücklich im Familien- und Gesellschaftszusammenhange. Sie bezaubern mit einer etwas pretiösen Grazie, mit seelischer Feinheit und Erlesenheit. Allerdings sind ihre Ahnen jene melancholisch vornehmen Herrn und Damen der Stuart-Periode, die von van Dyck geschaffen, in den britischen Palästen herabblickten.

Das Novellistische und Heroische, das Sir Joshuas lebhaften Geist erfüllte, war der dumpfen und lyrischen Natur Gainsboroughs fremd. Als Landschafter wird Gainsborough mit Recht ebenso hoch geschätzt wie als Porträtmaler. Seine Kunst ist unnachahmlich und nie nachgeahmt worden. Wenn er bei Lebzeiten kaum geringeres Ansehen genoss als der Akademiepräsident, wenn er auch später in gleichem Range blieb, haben sich die Berufsporträtisten in England und auf dem Kontinente klüglich auf der Seite Sir Joshuas gehalten.

Unter den Eindrücken dieser prachtvollen Ausstellung, für die der Berliner Kunstfreund den Veranstaltern nicht dankbar genug sein kann, werden sich, wie ich glaube, die Wirkungen, die von Gainsborough ausgehen, als die stärksten und tiefsten erweisen. Neben dem „blue boy“ fesseln die leicht beschwingte Gestalt der Anne Duncombe (Ch. Wertheimer), das Brustbild der Miss Linley (derselbe Eigentümer), die Tänzerin, eine Seltenheit in ihrem kleinen Massstab (Otto Beit) und die beiden Landschaften, die Lord Swaythling geliehen hat, besonders der Erntewagen; durchaus keine Landschaft im Sinne der modernen Naturanschauung, aber wundervoll mit ihrem goldenen Dunst und dem leicht spielenden Vortrage.

Gainsboroughs Malereien sind gut erhalten, durch die Jahre nur noch edler und stiller geworden,

während in Sir Joshuas Werken gewisse Partieen dunkler erscheinen als ursprünglich, zum Schaden der kunstvoll erstrebten Harmonie, und wie Löcher wirken. Gainsboroughs Bilder sind gut erhalten, vorausgesetzt, dass man sie in Ruhe gelassen hat. Viele, auch einige auf der Ausstellung, sind gewaschen und dabei „verputzt" worden. Die zarten Striche, mit denen der Meister den Köpfen die Vollendung gab, sind sehr leicht abzuwischen und oft abgewischt worden.

THOMAS LAWRENCE, MISS ELIZABETH FARREN

BERLINER ALTVÄTERISCHES

VON

JOHANNES TROJAN

Das Jahr 1848 bildete einen Wendepunkt für das Berliner Leben. Nach diesem Jahre wurde alles anders in der Hauptstadt an der Spree, so sehr, dass es nachher üblich geworden ist, von der vorachtundvierziger Zeit zu sprechen. Dieser vorachtundvierziger Zeit gehören die diesem Aufsatz beigegebenen Bilder an, die in der Habel'schen Weinstube Unter den Linden eine interessante und eigenartige Wandzier bilden.

Selbstverständlich vollzog sich diese Veränderung nicht plötzlich, sondern allmählich verschwand, eins nach dem andern, das Altväterische aus Berlin. Manches hat sich lange erhalten, und wer sehr scharf zusieht, entdeckt vielleicht noch jetzt irgendwo etwas von der Art, die der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehört.

Ich bin zuerst 1854 auf der Durchreise nach Berlin gekommen; dann 1855, 56 und 58. Nachdem ich aber 1859 zur Beendigung meines Studiums wieder nach Berlin gekommen war, habe ich mich dort angesiedelt und bin geblieben bis jetzt. Als

ich mir 1866 einen Hausstand gründete, wurde in Berlin noch auf der Strasse Holz kleingemacht. Meine junge Frau und ich, die wir übrigens — was auch charakteristisch für die Zeit ist — damals für unsere hübsche, eine Treppe hoch gelegene Wohnung mit Gartenanteil, etwas über 200 Thaler Miete jährlich zahlten, kauften im Herbst Holz en gros ein und zwar zuerst Buchenholz. Das wurde in Kloben geliefert, dann bestellte man einen Holzhauer, der es auf der Strasse, häufig mit einem Gehilfen zusammen, erst zersägte und dann klein spaltete. Darauf wurde es in den Keller geschafft, in dem es leider nicht immer gut aufgehoben war. Manchmal, bei uns wenigstens, trat gegen das Frühjahr zu im Keller Grundwasser ein, wodurch das Holz nicht nur an Verbrennungsfähigkeit einbüsste, sondern es auch sehr erschwert wurde, zu ihm hin zu gelangen.

Der Holzhauer gehörte damals noch zu dem Berliner Strassenbilde, und da es mit seiner Arbeit nie so sehr eilte, konnte er die Gelegenheit benützen, mit Vorübergehenden eine kleine Unterhaltung anzufangen, bei der es zuweilen selbst an bissigen Bemerkungen nicht fehlte. Eine solche Szene stellt eines unserer Bilder dar, auf dem sich zugleich ein „Milch-Bureau" — manches Bureau solcher Art habe ich noch zu sehen bekommen! — den Blicken darbietet.

Was uns junge Eheleute von 1866 nun anbetrifft, so kauften wir zuerst Buchenholz und, als dieses zu teuer wurde, Birkenholz für den Winter ein. Von diesem gingen wir zu Torf und Braunkohlen, sodann zu Steinkohlen und Koks über, und jetzt sagt in meinem Hause, wie in fast jedem andern, wenn das Brennmaterial zu Ende geht, die Hausfrau zur Magd: „Springen Sie doch mal rasch runter, Minna, und bestellen Sie hundert Briketts."

Das Berliner Strassenbild ist ein wesentlich anderes geworden, als es früher war. In dem Durcheinander von Droschken, Strassenbahnwagen, Automobilen und Radlern, das jetzt auf den Strassen herrscht, gibt es ja auch kein Stillstehen und ruhiges Beobachten mehr. Man muss nur immer darauf bedacht sein, dass man nicht überfahren wird. Verschwunden ist von Strassenfigürchen unter anderen der lustige, in seinen Bemerkungen manchmal sehr dreiste Schusterjunge, der früher so oft redend eingeführt und abgebildet worden ist. Es mögen aber zu seinem Verschwinden besonders auch die grossen Schuhwarengeschäfte geführt haben, in denen alles gleich fertig zu haben ist. Verschwunden ist der Eckensteher, der als „Eckensteher Nante", seinerzeit durch den Humoristen Glasbrenner, bei dem ich noch im Anfang meiner Laufbahn als Lehrling gearbeitet habe, berühmt geworden ist. Glasbrenners Illustrator war Hosemann, dessen hier vorliegendes Bildchen „Ein Schuhmacher" für seine Art charakteristisch ist. Er und Dörbeck, — dem das Bildchen mit dem schäkernden Paar und der Unterschrift „Duhn Sie mich den Gefallen usw." sowie sicher

Was giebt es da, mein schönes Kind
„Gespickte Maikäber Musje!

Ein Schumacher.

(Mel: nach [illegible]

Nach Wisotzki! Nach Wisotzki!
Wo die frische Wurst und Stullen Uf die grosse Dische stehn
Aus det Fenster volle Pullen; Und die schöne Mechens sehn
Wo ick Herrn Jakobi hör; Dahin sehnt mein Herz sich sehr.

auch das angehört, in dessen Unterschrift von den „gespickten Maikäbern“ die Rede ist, waren die vorzüglichsten Darsteller Berliner Strassenfiguren und des Berliner Strassenlebens der alten Zeit. In den Unterschriften aber giebt sich etwas eigentümlich Berlinisches kund, das nur vorachtundvierziger Humor genannt werden kann, eigentlich harmlos, aber doch sehr drollig in seiner Art und mit einem Wort echt altberlinisch. Ach, das richtige Berlinisch ist ja mit der Zeit sehr zurückgegangen oder hat sich dahin zurückgezogen, wo es nicht mehr so leicht zu finden ist wie früher. Berlin hatte um die Zeit, als ich mich dort festsetzte, noch nicht sehr viel mehr als eine halbe Million Einwohner, und schon damals war seine Bevölkerung eine recht gemischte. Wie gemischt erst ist sie seitdem geworden! In mancher grossen Gesellschaft erhebt sich, wenn gefragt wird: „Wer unter den Anwesenden ist geborener Berliner?“ auch nicht einer, der an der Spree oder ihrem Nebenfluss, der „Panke“, zur Welt gekommen ist.

Ebenso drollig wie die humoristischen Unterschriften sind die Figuren der Bildchen. Man sehe darauf das Bild an zu dem auch altmodisch gewordenen Liede „Herr Schmidt, Herr Schmidt, was bringt er Julchen mit?“ auf dem zwölf Repräsentantinnen des zarten Geschlechts in verschiedenartiger Tracht zu sehen sind, die Fleischersfrau mit der Frau aus dem Volke, sowie die reizende Schneidermamsell und die etwas „auseinandergegangene“ Wäscherin, die dem mit vorgestrecktem Bajonett ihr entgegentretendem Gardisten sich begütigend als „la vache“ zu erkennen giebt. Und was für einen altmodisch hohen Hut hat Hosemanns lustiger Schuhmacher zum Aufsetzen neben sich und trägt der auf dem Bilde „Bange machen gilt nich“ vorübergehende feine Herr auf dem Kopf! Hüte von solcher Höhe sind längst schon aus der Mode, aber ich selbst doch habe gewöhnlich noch einen Zylinder getragen, als ich die Studentenmütze abgelegt hatte. Er ist allmählich durch den niedrigen runden Filzhut, der zuerst Demokratenhut hiess, verdrängt worden.

Verschwunden von den Berliner Strassen sind die Ausrufer. Vor ein paar Jahren, so wurde mir erzählt, ist noch ein Junge gesehen und gehört worden, der „Sand! Sand!“ ausgerufen hat, das wird aber wohl der letzte seiner Zunft gewesen sein. Längst hin sind die Zeiten, da ich noch in

Eine Schneidermamsell.

Jott wie unausstehlig der ekliger Wind.

meinem Arbeitszimmer von der Strasse heraufschallen hörte: „Bücklinge! Bücklinge! drei und auch vier for'n Jroschen!" Leider sind seitdem die Bücklinge teuerer geworden. Vier für zehn Pfennige sind, glaube ich, selbst hoch oben in Berlin NO. in keinem Laden mehr zu haben. Auch hört man nicht mehr, was früher um die Hasenbratenzeit so häufig zu hören war, „Hasenfelle! Hasenfelle!" rufen. Wenn dieser Ruf erscholl, liefen die Dienstmädchen mit den sorgsam zurückgelegten Hasenfellen auf die Strasse, verkauften sie an die Händler und erhielten für ein gutes Fell fünf Silbergroschen und mehr noch. Das hat aufgehört. Man bekommt ja jetzt die Hasen schon abgezogen und gespickt im Wildbretladen, und es mag auch nicht mehr so viel Hasenhaar von den Hutmachern verbraucht werden. Jedenfalls haben die Köchinnen eine hübsche kleine Nebeneinnahme eingebüsst. Von den Hasenfellhändlern aber, die in den Strassen umher zogen, hat mancher, so wird behauptet, später mit Glück an der Börse spekuliert und ist ein angesehenes Mitglied der besten Gesellschaft von Berlin W. geworden.

Verschwunden fast ganz von den öffentlichen Plätzen Berlins ist die Obstfrau oder Kuppelfrau, die unter einem grossen Schirm sitzend, allerhand Früchte feilhielt, darunter die Frucht des Johannisbrotbaums, das Johannisbrot, das in meiner Jugend noch als ein Leckerbissen ersten Ranges galt und dabei nicht teuer war. Jetzt ist es wohl aus der Mode gekommen, während Reglise, Gerstenzucker und Lakritzensaft immer noch im Handel sind.

Ein andermal spann Er die Uhr vor'n Wagen, und steck Er das Pferd in die Tasche

Verschwunden ist von den Strassen Berlins der Nachtwächter und mit ihm ein Teil der Nachtpoesie. Lange schon, ehe er verschwand, hat er nicht mehr seinen Nachtwächtervers gesungen, er rief nicht, sondern er blies nur die Stunden ab, wenn er nicht, wie ich ihn häufig gesehen habe, auf einer Treppenstufe den Schlaf des Gerechten schlief. Was für ein Trost war der Nachtwächter für Einen, der den Hausschlüssel vergessen hatte!

Oho! Bange machen gelt nich!

Für einen Sechser öffnete er, der zu allen Häusern seines Reviers den Schlüssel hatte, Einem das Haus, und wenn man einmal, was ja bei Studenten vorkommen kann, keinen Sechser mehr bei sich hatte, liess er sich auch auf die folgende Nacht vertrösten und schrieb vorläufig an. Jetzt muss man schon, wenn man hineinwill und keinen Schlüssel hat, den Portier herausklingeln, und das thut man nicht gern, weil man erstens ihn nicht in seiner Nachtruhe stören möchte, zweitens aber er mit fünf Pfennigen Öffnungslohn noch lange nicht zufrieden ist. Ach, nur im Märkischen Museum zu Berlin sind noch Horn und Spiess des alten Nachtwächters zu finden!

Das muss man der nachachtundvierziger Zeit zu ihrem Lobe nachsagen, dass die Strassenbeleuchtung in ihr sich sehr verbessert hat. Von der Öllaterne, die noch dazu sparsam verstreut und sehr zum Ausgehen geneigt war, bis zum elektrischen Licht ist es doch ein bedeutender Fortschritt. Diese bessere Strassenbeleuchtung aber macht es nicht nur spät aus „Lokalen" Heimkehrenden leichter, ihr Haus zu finden, sondern erleichtert auch den Schutzleuten die man früher „Konstabler" nannte, den Nachtdienst. Sie können eher, als es früher möglich war, auf der Strasse die ihrem unredlichen Gewerbe nachgehende Strolche gewahren, sie ergreifen und dingfest machen. Nur wenn, wie es in neuerer Zeit ja vorgekommen ist, einem Übeltäter über die Dächer hin nachgejagt wird, reicht auch die moderne Strassenbeleuchtung nicht ganz aus, es muss dazu

Hallescher Stiefelknechts-Galopp

Herr Schmidt, Herr Schmidt!

Ja ja, ja ja, ich bin der Herr Papa,

Ein Dutzend Mädchen hab' ich nur
Von jedem Jahrgang ein Paar

Malchen
Julchen
Lottchen
Gustchen
Dörtchen
Emma
Minchen
Maria
Louischen
Rosalie
Ottilchen
Hannchen

auch noch Mondschein, wenn irgend möglich Vollmondschein, kommen, um die Jagd erfolgreich zu machen.

Abgesehen von der Strassenbeleuchtung hat sich auch sonst der Zustand der Berliner Strassen seit 1848 sehr gehoben. Auf was für einem furchtbaren Strassenpflaster bin ich noch in Berlin gehumpelt! Jetzt findet sich durchweg fast ein gutes Pflaster, wo das Pflaster nicht überhaupt dem Asphalt gewichen ist, auf dem es sich ja sehr gut geht, wenn selten. Jetzt ist es mit dem Schlittenfahren in Berlin nichts mehr, weil der Schnee der Strassenbahnen wegen sogleich, nachdem er gefallen ist weggefahren oder mit Salz weggetaut werden muss. Nur im letzten Winter bei dem ungeheueren Schneefall, als Schaufel und Salz anfangs den Schneemassen gegenüber vollständig ohnmächtig waren, wagte sich wieder von draussen her ein oder der andere Schlitten in die Weltstadt hinein und erregte nicht geringe Verwunderung, zumal bei den jungen Ber-

Kiehnstehlriger Holzhauer! sonne Zwiebeln, wie er eene is, die pflanzt mein Mann uf'n Mist, und begiesst sie so lange mit de Fäuste, bis ihm die Knospen uf die Nase wachsen

nicht eine überaus grosse Sommerwärme im Sommer ihn weich macht. Sonst bringt er nur den Nachteil mit sich, dass im Winter, wenn er überfroren ist, die Pferde leicht auf ihm ausglitschen. Aber die Pferde kommen ja überhaupt ab. Noch sind sie da, wenn auch nicht in so grosser Zahl mehr wie früher, und Droschken giebt es auch noch, so gut wie ganz abgekommen aber sind die Schlitten. Was für ein Vergnügen war es in älterer Zeit, selbst auf einem der nur wenig eleganten Droschkenschlitten zu fahren. Kippte er um, was ziemlich oft vorkam, so lag man auf Schnee gebettet und verletzte sich linern, die so etwas noch nie gesehen hatten und es für eine neue Erfindung auf dem Gebiet des Fuhrwerkwesens hielten.

Verschwunden sind in Berlin die Rinnsteine, die in alter Zeit der Tummelplatz der Ratten waren. Wie oft und mit wieviel Vergnügen habe ich diese beobachtet, nicht in der Nacht nur, sondern auch am hellen Tage. So leicht sind sie jetzt nicht mehr anzutreffen, weil sie sich nach dem Verschwinden der Rinnsteine in die Markthallen zurückgezogen haben. An den Rinnsteinen aber wuchs auch allerlei. So erinnere ich mich, dass ich einmal am Rinnstein in

der Leipzigerstrasse ein hübsches Exemplar von Kanariengras (Phalaris Canariensis) gefunden habe. Es liegt noch in meinem Herbarium.

Wie einfach waren auch im Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Berlin noch die „Restaurationen", wie man damals sagte, in denen Bier ausgeschenkt wurde, und ebenso auch die Weinstuben! „Bayerisch Bier" hiess um jene besonders auch Schauspieler verkehrten. Da konnte man ein „kleines Beefsteak" bekommen, das viel verlangt wurde, weil es im Verhältnis zu seinem Preise doch noch ziemlich ansehnlich war, und das Bier war sehr gut. Der alte Siechen aber, eine unvergessliche Gestalt, waltete dort wie ein Vater unter seinen Gästen. Indessen konnte er, da ein Volk von besonders reizbarer Art bei ihm verkehrte, es

Wenn ick oder mein Mann die Kälber allene besorgten, dann machten wir se aus lauter Niere, so aberst seynd sie nicht anders! –

Zeit das Berliner, auf bayerische Art gebraute Bier. Wirklich bayerisches wurde im Gegensatz zu diesem „echtes" genannt und war nur in sehr wenigen Lokalen zu finden. Um Bier zu trinken stieg man gewöhnlich ein paar Stufen abwärts in einen „Keller". So verkehrte ich als Student mit meinen Freunden im „Mohrenkeller", der in der Mohrenstrasse lag. Später, als ich schon auf eigenen Füssen stand, war ich abends häufig in Siechens Kellerlokal in der Burgstrasse, wo damals Schriftsteller und Künstler, nicht immer verhindern, dass es zu erregten Erörterungen kam. Ich erinnere mich an einen Abend, wo die schönen Stammseidel dort wie Schwalben durch die Luft flogen, wobei nicht nur die Köpfe der Zechgenossen, sondern leider auch die Trinkgefässe selbst arge Verletzungen erlitten.

Überall gab es damals noch Weissbierstuben, in denen richtige Berliner bei der kühlen Blonden sassen, die mit Kunst und Vorsicht eingeschenkt werden musste. Eine Weisse nach der andern wurde

DIE HABELSCHE WEINSTUBE, NACH EINER ALTEN ZEICHNUNG

da geleert, dazwischen aber stets auch ein kleiner Gilka nach dem andern hinter die Binde gegossen. Eine solche Weissbierstube war die von Kinne in der Mittelstrasse, wo ich mich als Studiosus öfters einfand, um gut und billig zu Abend zu speisen. Es gab daselbst keine Speisekarte, sondern jeden Abend waren auf einer an der Wand hängenden schwarzen Tafel mit Kreide zwei Gerichte, zum Beispiel „Schmorbraten" und „Eisbein mit Sauerkohl" verzeichnet, von denen jedes fünf Silbergroschen kostete. Dafür gab es sehr viel, und was es gab, war immer unübertrefflich gut.

Auch die Weinstuben hatten damals noch ein viel bescheideneres Aussehen, als sie es heute haben. Die hier gegebene Abbildung der Habelschen Weinstube aber führt in ältere Zeit zurück, als die ist, von der ich vorher sprach, in die des achtzehnten Jahrhunderts. Das ist zu erkennen schon an den so ausserordentlich ehrbaren Gestalten, die wir dort versammelt sehen, und giebt sich auch kund in der Ausstattung der Gaststube, in der sich Vornehmheit mit grosser Einfachheit paart, wie es uns auch auf so manchen Kupferstichen Chodowieckis anmutet, die uns in die inneren Räume des Hauses einer hochachtbaren Familie führen.

Es gab aber zu meiner Zeit in Berlin noch sehr einfache kleine Weinstuben. Der Onkel meiner Frau, der Jurist in sehr ansehnlicher Stellung war, lud mich zuweilen für den Abend in eine solche ein, in der er mit seinen Freunden verkehrte. Da sass ich junger Mann dann an einem Tisch mit den alten Herren und hörte andächtig zu, wie sie sich unterhielten. Von dem guten Bordeaux aber, den sie tranken, wurde mir reichlich mein Teil abgegeben. Nein, solche Riesenbierhäuser und Weinpaläste wie jetzt gab es damals in Berlin noch nicht.

Ja, ich kann schon auf eine schöne Anzahl von Jahren zurücksehen, die ich gelebt, und wenn bei Kommersen ehemaliger Studenten, ein Semesterreiben vor sich geht, bei dem sie seit Beziehen der Universität zurückgelegten Semester gezählt werden, repräsentiere ich bereits das hundertunddritte. Da habe ich schon nicht viele Kollegen mehr bei mir.

Ich habe meine ersten Gedichte noch mit der Gänsefeder geschrieben und meine Schularbeiten noch beim Talglicht gemacht, das auf einem Leuchter mit einem „Profilchen“ stand. Aus der Zeit besitze ich noch eine Lichtputzschere, die jeden Weihnachtsabend hervorgeholt wird, um damit die Wachskerzen am Weihnachtsbaume auszuputzen. Und wenn ich in der Habelschen Weinstube sitze bei einem Glase guten Weines und sehe die alten Bilder an den Wänden, dann denke an die längst vergangene Zeit zurück, mit der ich in frühen Jugendtagen noch Fühlung gehabt habe.

D. Dörbeck fec.

Duhn Sie mich den Gefallen un reden Si
nich von desjenige

LOVIS CORINTH, KREUZABNAHME, ZEICHNUNG

LOVIS CORINTH

Niemals tritt man vor Arbeiten Corinths, ohne aufs neue stets über die Fülle, Elastizität und Bravour dieses sich dreist entblössenden Talentes zu erstaunen und man sieht sich nicht selten gedrängt, es als das stärkste unter den deutschen Maltalenten unserer Tage anzusprechen. Dieses thut man freilich nicht, ohne manchen Vorbehalt zu machen. Vor allem den, dass Corinths Arbeiten, trotz der darin enthaltenen Qualitäten vor vielen Werken deutscher Zeitgenossen zurückstehen müssen. Unbedingt, zum Beispiel, und immer vor den Werken Liebermanns. Denkt man diesem Widerspruche nach, so kommt man dem Wesen des Künstlers und seiner Begabung um ein gutes Stück näher.

Man möchte das Paradoxon wagen: Corinth hat für unsere Zeit zu viel Begabung; zu viel, weil sie unter den heutigen Verhältnissen nicht fruchtbar organisiert werden kann. Wir sehen in dieser Epoche eines neuen Kulturwollens als Sieger immer solche Künstler, die ihr Talent einem starken Wollen dienstbar machen, mit absichtsvoller Energie einen als notwendig erkannten Weg konsequent gehen und Neuland gewinnen, indem sie aus innerer Not heraus schaffen. Wir leben in einer Epoche, die der starken Einseitigkeit gehört. Corinth ist nun aber, seiner ganzen Anlage nach, nicht ein fanatischer

Eroberer, sondern ein Geniesser, nicht eine richtungsbewusst vordringende Einseitigkeit, sondern eine breit auseinanderfliessende Vielseitigkeit. Ein Künstler wie Liebermann hat sein Talent zum Organ des Willens gemacht. Spricht man von ihm, so meint man immer die gesamte Willensidee, die er als Persönlichkeit verkörpert. Spricht man von Corinth, so meint man nichts als eine Begabung, die durch ihr Dasein allein imponiert. Liebermann hat aus seinem

Man verfolge diesen Unterschied in aller Konsequenz und man erblickt zwei verschiedene Typen. Künstler wie Liebermann fühlen vor dem Motiv einen inneren Ruck; ihnen wird jedes Bild, und sei es eine Skizze, zum Erlebnis; sie kämpfen jedesmal wieder mit sich, mit der Natur und mit der Materie. Ihr Schaffen ist schicksalhaft und ganz ernst. Corinth dagegen betrachtet die Dinge mit dem stillen Bewusstsein des Könners und denkt

LOVIS CORINTH, FAMILIE HALBE

Talent ein Instrument gemacht; Corinth ist ganz ein Geschöpf seiner vielfältigen starken Anlagen. Wo Jener zielsicher will, da lässt Dieser sich von den sinnlichen Wallungen seiner Kunstnatur treiben. Gleichviel wohin. Wenn sein Talent sich nur regen und bethätigen kann. Wo Liebermann seinem Talent ein Geber, Erzieher und Wohlthäter gewesen ist, da empfängt Corinth schlechterdings alles von dem seinen; wo Jener seine Gaben von je beherrscht und regiert hat, da hat Dieser sie genossen.

gelassen: „Das könnte man malen". Sein Arbeiten ist heiterer und mehr ein Wollen als ein Müssen; es ist ein Geniessen. Liebermann will etwas mit seinem Handwerk — etwas Abstraktes letzten Endes; Corinth will das Handwerk selbst im ganzen Umfange, sonst aber nichts. Mutete jemand dem Führer der Sezession das Kunststück zu, ohne Besinnen einen Abraham oder eine Susanne zu malen, so liesse er sich darauf gar nicht ein, weil er nur innerlich Erlebtes malt; Corinth würde skrupellos

LOVIS CORINTH, BILDNIS DER FRAU M.

er mehr Phänomen und wunderliche Erscheinung, als es seine Qualitäten verdienen. Inmitten der Tendenz und unter lauter Pfadfindern musste seine vollblütige und dreist sich behauptende Geniessernatur zum enfant terrible der Berliner Gesellschaft werden, musste seine ausserordentliche Begabung mehr zur Diskussion reizen und mehr Ärgernis erregen, als es der künstlerischen Würde gut sein kann.

Corinth ist, wie man sieht, nichts weniger als ein Impressionist; wenn man dieses Wort in dem Sinne gebraucht, dass es den Zustand des Betroffenwerdens vor der Natur, das innere, urweltliche Erleben des Wirklichkeitbildes bezeichnet. Der Impressionist ist der geborene Philosoph, weil er vor den Erscheinungen der Welt erstaunt; Corinth aber sieht in der Natur zuerst immer nur Motive für seinen leistungsfähigen Pinsel. Daraus ergeben sich nun mancherlei Folgen. Zuerst wirkt dieses Verhältnis zurück auf die Fähigkeit der Komposition. Ein Impressionist (das Wort immer dem seelischen Sinne nach gebraucht) hat in seinem Augenerlebnis gleich auch die wesentlichen Kompositions- und Raumgesetze. Denn das Gesetzliche im Zufälligen wahrzunehmen: das ist ja Impression. Was ihn vor der Natur packt, ist eben das Raumhafte, Rhythmische. Liebermann erlebt den Raum; das macht ihn zu einem so bewunderungswürdigen Raumkünstler. Und damit auch zum Kompositionskünstler. Corinth dagegen muss schulgemäss komponieren. Und das geht natürlich nicht ohne Eklektizismus und Akademismus ab. Gerade in der Komposition ist Corinth denn auch schwach. Das Raumhafte gelingt ihm selten, weder in der Tiefe noch in der Fläche. Trotz grosser und geistreicher Kühnheiten, die Körper im Rahmen zu plazieren, wird selten nur jener Eindruck räumlicher Not-

anfangen und immer etwas künstlerisch Wertvolles zustande bringen. Niemals freilich ein vollkommenes Meisterwerk. Er vermöchte es, weil er in einer Atelieratmosphäre lebt, weil ihm das Handwerk an sich Freude macht.

Und das in einer Zeit, die so wenig Sinn für lebendige Handwerkstradition hat! Solche Unbekümmertheit, die die Kunst für ein schönes, wenn auch sehr ernst zu nehmendes Spiel hält, inmitten unserer formlosen, zugleich dem Eklektizismus und dem Revolutionären zugewandten Zuständen! Die bedeutendste Anlage kann da zur vollen Reife nicht kommen. Innerhalb einer lebendig grossen Konvention, in einer Malerschule wie der flämischen, da wäre Corinths Talent so recht am Platze. Heute, als Mitglied der Berliner Sezession, ist

wendigkeit erreicht, der die Kunstwerke so seltsam symbolisch und tief erscheinen lässt. Und in Verbindung damit steht die Erscheinung, dass Corinth, weder im grossen noch im kleinen Format, jemals monumental wirkt. Er mag das Äusserste an Furor aufbieten: es ist nie die grosse Gewalt der Komposition vorhanden, weil der Zug des Schicksalhaften fehlt. Es ist alles gut und selbst bewunderungswürdig; aber es könnte meistens auch anders sein.

Sodann zeigt es sich, dass Corinth sich viel mehr um den Stoff, um das Was seiner Kunst kümmern muss als ein Impressionist. Diesem ergiebt sich ja das Motiv von selbt; wo er ergriffen ist, da ist auch sein Stoff. Corinth muss wählen, halb nach äusseren Erwägungen; und wie leicht kann man da nicht fehlgreifen. Aber er beweist ein ganz ausserordentliches Talent gerade als Sujetfinder; er ist vielleicht einer der phantasievollsten Stoffdenker unserer Tage. Die ganze Fülle seines Temperamentes kommt bei dieser Thätigkeit zum Vorschein. Er erweist sich als ein geistreich kombinationsfähiger Poet und als ein ausserordentlich vielseitig empfindender Geist. In dieser Beziehung verknüpft ihn etwas mit Böcklin; auch in der elementarischen Empfindungsweise. Nur objektivierte Böcklin seine eigenen Gefühle, während sie bei Corinth lyrisch offen zutage liegen. Man begegnet dem frauenhaft Zarten und der Lust an blutrünstiger Grausamkeit, der Drolerie, Bonhomie und sogar dem Humor und daneben der offenbaren Freude am Bestialischen, der Selbstpersiflage, der Romantik, der stiernackigen Kraft und der heiteren Grazie. Seine Lust an der Begriffszuspitzung geht nicht selten bis zum Literarischen und der Wunsch paradox zu wirken geht oft bis zum Bluff. Corinth trägt es offen, sehr offen zur Schau, dass er ein leidenschaftlicher Verehrer von Wein, Weib und Gesang ist. Oder, um korrekt zu sein: nur von Wein und Weib. Und wenn das verehrte Publikum sich entsetzt, freut er sich doppelt in seiner ostpreussisch dicken Haut. Um sich die Freude zu

LOVIS CORINTH, SCHLÄCHTERLADEN

gönnen, den Bürger zu verblüffen, überschreitet er waghalsig zuweilen die Grenzen der künstlerischen Wirkungsgesetze. Es kommt vor, in seinen Kreuzigungen etwa, dass er glaubt, das Dramatische gegeben zu haben, wo er nur einen Aphorismus bildete. Hier spürt man verstimmend eine nicht geläuterte Absicht; und dort erfreut dann wieder die Kühnheit oder Grazie einer geistreich gefassten Situation. Es werden einmal hafisselige Stimmungen erzeugt das Urteil des Paris in neuer Fassung oder den Tumult bei der Blendung Simsons; er malt Frauen ihres Kopfes, ihres Gewandes oder aller ihrer sieben Sachen wegen; malt Blut und knirschende Knochen und dann immer wieder sich selbst; sich selbst philosophisch neben einem Skelett, faunisch neben einer üppig nackten Frau oder halb nackt mit schwarzen Brusthaaren wie ein borstiges Tier. Es funkeln Stoffe und Geschmeide, aus allen Bildern

LOVIS CORINTH, SCHLAFENDES MÄDCHEN

und es bleibt ein andermal bei einer flott gemalten Zweideutigkeit. Sein Stoffkreis ist umfassender als bei irgend einem andern lebenden deutschen Maler. Man denkt auch im Stofflichen an Rubens, an die flämische Schule und an Münchener Atelierkultur. Da sind geharnischte Krieger beim Frauenraub, grosse und kleine Kreuzigungen, alttestamentarische Stoffe jeder Art, mythologische Szenen, Bildnisse, Kostümstudien, Akte, Stilleben, Landschaften, fröhliche Lascivitäten und Selbstbekenntnisse. Er malt das modern gewordene, perverse Fräulein Salomé, quillt Einem üppiges Weiberfleisch entgegen, Blut fliesst grausam an den verzerrten Fratzen grässlich rüder Kerle herab, im Frühlingslaub zwitschert es von zarter Romantik — und alles zuckt von Leben und Temperament.

Betrachten wir, wo Corinth die Mittel erworben hat, so Mannigfaltiges so sinnlich stark und doch immer künstlerisch bedeutend auszudrücken, so macht die natürliche Begabung dieses Mannes nur noch mehr staunen. Der Ostpreusse ist von Königsberg nach München gezogen und hat dort

LOVIS CORINTH, DAMENBILDNIS

LOVIS CORINTH, FRÜHSTÜCK

BES.: DR. JUL. ELIAS

wohl die ersten entscheidenden Eindrücke empfangen, denn er ist die Münchener Atelierluft niemals ganz wieder los geworden. Auch in Paris ist dann nur sein akademisches Können gestärkt worden, da er sich den grossen Meistern des Impressionismus ferngehalten und Handwerkslehren vor allem in der Akademie Julian bei dem korrekt glatten, aber akademisch tüchtigen Zuckerbäcker Bouguereau gesucht hat (siehe seine Beschreibung in „Kunst und Künstler", Jahrg. III Heft I). Von Dem, weswegen Liebermann nach Paris gegangen ist, war dort natürlich nichts zu lernen. Handwerklich streng ausgebildet, suchte Corinth dann wieder für zehn Jahre die Münchener Kunstatmosphäre, um im Jahre 1900 nach Berlin überzusiedeln. In diesem Entwickelungsgang ist nichts, was seine Vorzüge erklären könnte. Das Bild rundet sich erst, wenn man die nicht registrierbaren Einflüsse hinzurechnet, die Corinth fortgesetzt von der flämischen Kunst, vor allem von Rubens und Jordaens empfangen hat und dann noch ermisst, was Liebermann ihm unmittelbar und mittelbar im letzten Jahrzehnt geworden ist. Er steht nun da als eine seltsame Mischung von ungebrochener Naturkraft und Konventionalismus, von flämischer Vollnatur und von Münchener Atelierroutine. Eine Malkonvention hat er sich zurechtgemacht, woran der virtuos geschulte Zeichner gebaut hat und der Bewunderer des Rubenschen Übermenschentums, der etwas sentimentale Bouguereauschüler und der freie Meister moderner Malkunst. Und durch diese persönliche Malkonvention, nicht durch das Temperament unmittelbar, sieht er nun die Natur. Sieht sie so kompliziert und bedeutend, so weichlich zart und kühn zugleich, dass man es erleben kann, vor einem gemalten Akt, wie er jüngst hier ausgestellt war und den ihn kein deutscher Zeitgenosse mit soviel Elan nachmalt, im selben Moment an Courbet und Rubens zu denken und — an Bouguereau. Man erkennt neben Zügen, die eines Jordaens würdig wären, Münchener Ateliermanieren. Seine Virtuosität ist Temperament und Meisterschaft; aber auch Routine und Palettengeschicklichkeit. Ihm gelingen im Moment Dinge, worum ein Anderer sich Jahre müht; aber sie bleiben wie zufällig im Bild, weil sie nicht organisch von Glied zu Glied dem Ganzen verkettet sind. Eine ungeheure Selbstdressur; aber

LOVIS CORINTH, TÄNZER, SKIZZE

nachdem das Bedeutende nur eben berührt worden ist, hat es der Pinsel eilig, schnell zu Ende zu kommen. Und diese Hast verhindert so oft dann die letzte harmonische Abrundung.

So brilliert Corinth denn auch in allem, was frei aus dem Handgelenk, aus dem unbekümmerten Temperament fliesst. Gross ist die malerische Bewegtheit seiner Flächen, das reiche Leben von Licht und Schatten. Wundervoll zuweilen die reine Malerei, das Spiel mit der Materie. Vor allem dort, wo die Natur dem Maler ständig vor Augen stand und ihn zwang, Aug in Aug mit ihr, bis ans Ende sorgsam zu bleiben. Darum sind Bilder wie der „Schlachterladen" und das Selbstporträt mit der Frau kleine Meisterwerke zärtlich intimer, modern niederländisch empfundener Malerei geworden. Selbst in den grossen Phantasiekompositionen, wo so vieles schemenhaft bleibt und der Betrachter so oft an Atelier und Modell erinnert wird, belebt die flüssige Art der Malerei die Fläche immer mit feinen Oberflächenreizen. Was Corinths betrachtendes Auge erfasst, ist selten nur das ganz Wesentliche; aber es rührt leise immer daran, ist stets wahr, interessant und geistreich gegeben. Die Hand ist wie der Teufel hinter dem Auge her. Was Corinths Bildern zudem stets auszeichnet, ist die ausserordentliche Fähigkeit des Zeichners. Sein Vermögen Körper zu konstruieren ist ausserordentlich. Er hat die ganze Anatomie in der Hand und wendet sie an wie er will. Und prunkt doch niemals damit. Seine Konstruktionen überzieht er reich und glitzernd mit einem silberig farbigen Schein des Lebens; er taucht alle Einzelheiten in einen Gesamtton, der ihm allein eigen ist und seine Bilder

LOVIS CORINTH, DER EICHBAUM

LOVIS CORINTH, SELBSTPORTRÄT MIT AKT

LOVIS CORINTH, WEIBLICHER AKT

sofort als Corinths kennzeichnet. Trotz eines sehr kühnen Experimentierens mit der Farbe, sind seine Arbeiten nicht eigentlich farbig. Bei allen ist ein eigentümlicher Fleischton die Dominante; auch wenn gar nicht Fleisch gemalt ist. Auf bestimmte starke Farben besinnt man sich nur schwer. Das liegt im wesentlichen auch an der Technik, die es liebt, die Farben stark durcheinander zu arbeiten. Mit einer gewissen nervösen Flàtterigkeit, schreibt und spielt der Pinsel über die Leinwand, oder es streicht auch der Spachtel die dicke Materie pastos ineinander. Es ist viel wilde Grazie in dieser Technik, wenn auch nicht eben höchste Kultur. Auch sie ist ein bewunderungswürdiges Spiel, mit Wahrheiten, Willkürlichkeiten und Zufälligkeiten.

LOVIS CORINTH, BILDNIS DES MALERS G. MOSSON

Corinth wird in diesen Monaten fünfzig Jahre. Das ist nicht alt für einen Maler. Man darf darum die entscheidenden Werke in den nächsten zehn Jahren erwarten. Bei seiner grossen Produktivität und Frische wird er sie sicher geben. Die letzten Jahre haben gezeigt, um wie viel ruhiger und reifer er bereits geworden ist. Er spielt schon nicht mehr so oft den starken Mann, der er im Grunde gar nicht ist. Denn seine Natur ist mehr zärtlich als hart, mehr sinnlich voll als gewalthätig. Das sieht man dem kräftig weich modellierten, im schönen Auge ein wenig an Böcklin erinnernden Kopf schon an, der nichts von einem Herrscherkopf hat. Die sehr edle Form dieses Hauptes ist etwas weichlich, was darin monumental sein könnte ist leicht

erschlafft; im Ausdruck ist etwas sehr Zuverlässiges und im Ernst etwas fast Rührendes. Ein stiller, genussfroher Mensch, gar nicht aggressiv-intellektuell, aber sehr klug. Von jener Klugheit, die aus dem Mutterwitz schöpft und ohne viel Grübeln den Nagel auf dem Kopf trifft.

Nur sie konnte ihn, den in die Gegenwart verirrten alten Zunftgenossen, den aus Ostpreussen ins westliche Berlin Verschlagenen, bei so mannigfaltigen Gaben und Instinkten zu Dem machen, als der er nun in der deutschen Kunstgeschichte steht. Und dort bleiben wird. Ein grosses Lebenswerk wird er der Nation nicht hinterlassen; aber manches schöne Werk von ihm wird bleiben, der Kunst unsrer Tage zum Ruhme. Dabei wollen wir es bewenden lassen, wenn er selbst immer wieder auch reizt, mit hundert Aber an ihn heranzutreten. Wir wollen ihn nehmen wie er ist und uns dieser breit und behäbig in unserem Kunstleben stehenden Prachtgestalt freuen.

K. S.

LOVIS CORINTH, SCHLÄCHTEREI

ALFRED SISLEY, DIE SEINE BEI MARLY

ÜBER LANDSCHAFTSMALEREI

VON

ALFRED SISLEY

Aperçüs über Kunst niederschreiben, was man heutzutage so etwa sein ästhetisches Glaubensbekenntnis nennt: das scheint mir eine recht heikle Sache zu sein und wenn ich es versuche, muss ich gleich an Turner denken und an eine Anekdote, die mir von ihm erzählt wurde. Er ging von ein paar befreundeten Malern fort, wo nicht schlecht über Malerei gerauft worden war. Im Innern hielt natürlich Jeder seine Kunst für die beste, äusserlich versuchte aber Jeder, diese Vorliebe hinter grossen Worten und schönen pompösen Theorien zu verbergen. Während der ganzen Diskussion hatte Turner kein Wort geäussert. Auf der Strasse erst, wendete er sich an einen Freund, der ihn begleitete, und sagte: „Eine zu komische Sache, die Malerei, was?"

Denselben Widerwillen, den Turner empfand

Theorien aufzustellen, empfinde auch ich und glaube, dass es tausendmal leichter ist, mit dem grossen Mund ein Meisterwerk zu schaffen, als mit dem Pinsel oder einem anderem Material.

Doch ohne irgend welchen Anspruch darauf zu erheben, eine Art Vortrag über die Landschaftsmalerei zu halten, werde ich ganz einfach sagen, was ich darüber denke.

Dies bildet einen besonderen Reiz von Corot und auch von Jongkind.

Neben dem Sujet liegt das Hauptinteresse innerhalb der Landschaftsmalerei in dem Leben und in der Bewegung.

Und darin liegt zugleich auch die Hauptschwierigkeit. Seinem Werke Leben einzuhauchen ist die unerlässliche Bedingung für den echten

ALFRED SISLEY, DIE BRÜCKE VON MORET

Das Interesse an einem Bilde beruht auf verschiedenen Ursachen.

Das Sujet oder das Motiv muss stets in einer für den Beschauer einfachen, verständlichen und packenden Weise wiedergegeben werden.

Der Maler muss den Beschauer zwingen durch Fortlassen alles überflüssigen Details denselben Weg mit ihm zu gehen und sofort Das zu sehen, was den ausübenden Künstler gepackt hat.

Auf einem Bilde giebt es immer ein Eckchen, das man besonders liebt.

Künstler. Alles muss dazu beitragen: die Form, die Farbe, die Ausführung. Die Erregung des Schaffenden erzeugt das Leben und erweckt dieselbe Erregung beim Beschauer.

Und obgleich der Maler über seinem Werke stehen soll, so muss in gewissen Momenten die Ausführung leidenschaftlich sein, um dem Beschauer die Erregung zu suggerieren, die der Künstler empfunden hat.

Daraus sehen Sie, dass ich für eine verschiedenartige Ausführung auf ein und demselben Bilde bin.

Das ist nicht die landläufige Meinung, doch glaube ich, recht zu haben, hauptsächlich wenn es sich darum handelt, Lichteffekte wiederzugeben. Denn die Sonne mildert manche Teile der Landschaft und hebt andere kräftiger heraus und diese Lichtwirkungen, die sich in der Natur beinah materiell nachweisen lassen, müssen auch materiell auf der Leinwand wiedergegeben werden.

Giebt es etwas Herrlicheres und Bewegteres als einen blauen Himmel mit leichten weissen Wölkchen, wie man ihn oft im Sommer sieht? Welche Bewegung, welcher Schwung darin, nicht wahr?

Er hat dieselbe Wirkung, wie die Welle, wenn man auf dem Meer ist: man wird begeistert, hingerissen. Und ein anderer Himmel, später, am Abend. Die Wolken dehnen sich länger, fliessen zusammen

ALFRED SISLEY, ÜBERSCHWEMMUNG

wie das Wasser am Kiel des Schiffes; sie scheinen in der Luft erstarrte Wirbel zu sein, bis sie nach und nach, von der untergehenden Sonne eingesogen, verschwinden. Solch ein Himmel ist noch zärtlicher, melancholischer; er hat den Reiz der Dinge, die Abschied nehmen und ich liebe ihn ganz besonders.

Nun will ich aber nicht etwa alle Himmel aufzählen, die dem Maler lieb sind. Ich habe hier nur von solchen gesprochen, die mich vor allen andern anziehen.

Es ist wichtig, dass die Gegenstände richtig und fest aufgebaut sind, absolut notwendig ist aber, dass sie von Licht umflutet dargestellt werden, wie sie es in der Natur sind.

Der Himmel muss das Mittel dazu sein. Er darf nicht nur als Hintergrund behandelt werden. Er hat nicht allein die Aufgabe, dem Bilde Tiefe durch seine verschiedenen Pläne zu geben — denn auch der Himmel hat Vorder-, Mittel und Hintergrund wie das Terrain — sondern er belebt es auch durch seine Wolkenbildungen.

Auf diesen Teil des Landschaftsbildes bin ich so ausführlich eingegangen, um Ihnen zu beweisen, welchen grossen Wert ich darauf lege.

Als Fingerzeig diene: ich fange immer ein Bild mit dem Himmel an . . . . . .

Welches meine Lieblingsmaler sind? Um nur von den Zeitgenossen zu sprechen: Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet — unsere Meister. In kurzen Worten: alle jene Künstler, die die Natur geliebt und stark empfunden haben! —

ALFRED SISLEY, DIE SEINE IN PARIS

CHRONIK

Max Lehrs hat in Berlin nicht heimisch werden können. Er hat seinen Posten als Direktor des Kupferstichkabinets verlassen, um nach Dresden zurückzukehren. Nicht ohne vorher seiner Verstimmung, ohne rechten Anlass, Ausdruck gegeben zu haben. An seine Stelle tritt der den Lesern von „Kunst und Künstler“ auch als Mitarbeiter bekannte Direktor des Kaiser Friedrich-Museums, Max Friedländer. Man darf von dieser glücklichen Wahl schöne Resultate erwarten und gewiss sein, dass die Schätze des Kupferstichkabinets nun unmittelbarer noch mit den lebendigen Interessen der Zeit in Berührung gebracht werden.

*

Der längst schon erwartete neue Katalog der Nationalgalerie ist erschienen. Mit dem alten war auch schlechterdings nichts mehr zu beginnen. Das neue Buch hat viele Vorzüge. Den Künstlernamen sind knappe aber sachlich wertvolle biographische Notizen beigegeben worden. Kunstwerke, vor denen sich das Interesse hauptsächlich auf den Stoff richtet, sind inhaltlich kurz erläutert worden; auf eine ästhetische Anleitung aber, wie Wölfflin sie in diesen Heften vor kurzem forderte, hat man gegenüber diesen modernen, zum Teil noch umstrittenen Bildern aus guten Gründen verzichtet. Der Katalog enthält ein alphabetisches Namenregister, ein Nummernverzeichnis der Kunstwerke und im zweiten Teil eine grosse Zahl ebenfalls alphabetisch geordneter Abbildungen. Für diese wäre nun freilich eine programmatische Anordnung wünschenswert gewesen. Denn das Alphabet bringt der Anschauung nun so Inkommensurables nebeneinander, wie Schwind, Segantini und Sisley, wie Magnus und Manet, wie Th. von Gosen und Hildebrand. Diese äussere Ordnung ist eine innere Unordnung.

*

LOVIS CORINTH, DIE FAMILIE RUMPF

Die Gegensätze zwischen den Vertretern der neuen Kunstgedanken im Gewerbe und den um ihre geschäftliche Position besorgten Kunstkaufleuten spitzen sich immer mehr zu. Im Berliner Kunstgewerbeverein gab es neulich eine Wahlschlacht, die von den Industriellen nach allen Regeln einer kleinlichen Intriguenpolitik inszeniert worden war. Vielleicht erleben wir demnächst nun auch im Kunstgewerbe eine Sezession. Solche Scheidung wäre nur zu wünschen. Denn die Hoflieferantengemüter der Kunstindustrie werden nie aufhören, ernsthafter Arbeit Schwierigkeiten zu bereiten. Wie weit auf die Dankbarkeit dieser im Kunstmilieu heimischen Erwerbsmänner zu rechnen ist, das haben Muthesius und vor allem Jessen eben jetzt erfahren müssen. Jessens zwanzigjährige selbstlose Arbeit für den Kunstgewerbeverein wenigstens hätte mehr Rücksicht verdient, als ihr zu Teil geworden ist.

⚜

Ein Verein für Kunstwissenschaft ist im Entstehen begriffen. Generaldirektor Wilhelm Bode steht dem Plan nahe. Der Verein soll sich über ganz Deutschland erstrecken, und seinen Sitz in Berlin haben. Er hat den Zweck, das kunstgeschichtliche Wissen zu fördern und dadurch dann auch das künstlerische Leben der Gegenwart.

⚜

Einen grösseren Ankauf von Arbeiten Böhles plant die Stadt Frankfurt a. M. aus den Mitteln der Pfungst-Stiftung. K. S.

⚜

Der Korrektor meint (Heft V, S. 193, Z. 4 und 7), der berühmte Henker des Terror heisse Samson; er hiess aber Sanson (Charles Henri). J. E.

BÜCHER-BESPRECHUNGEN

Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid, o. ö. Professor der Kunstgeschichte an der k. k. deutschen Universität Prag. Erster Teil. 62 Lichtdrucktafeln in Mappe. Verlag von W. Heinrich. Strassburg i. E. 65 M.

Grünewald gehört nicht zu den populären Meistern der altdeutschen Kunst. Während Schongauer, Dürer, Holbein und auch Cranach in aller Munde sind, war sein Name bis vor kurzem nur einem kleinen Kreise Eingeweihter bekannt. Er hat nur wenige Werke hinterlassen, und da diese zumeist nicht an den grossen Heerstrassen der Kunstwanderer stehen, so haben sie die allgemeine Aufmerksamkeit nicht auf sich gelenkt. Wer aber jemals durch die düsteren Klosterhallen des Colmarer Museums vor den Isenheimer Altar getreten ist, von der mit den ergreifendsten Mitteln entrollten Tragik des christlichen Glaubensdramas durchschauert und von der glutvollen Ekstase überirdischer Visionen mitgerissen wurde, der wusste sich im Banne eines ausserordentlichen Genius und nahm einen Schatz von unvergänglichen Lebenswerten mit sich. Dieser Schatz wird weiteren Kreisen zugänglich gemacht durch die mustergültige Publikation, die unter der sachkundigen Leitung des verdienten Grünewald-Forschers seit Jahren vorbereitet ist. Alles was von Grünewald bisher bekannt wurde, ist in technisch vollendeten Lichtdrucken wiedergegeben. Eine geschickte Auswahl von Detailaufnahmen in grösserem Massstab unterstützt die Anschauung und lehrt das technische Verfahren, die Formgebung und die Ausdrucksmöglichkeiten des Malers verstehen. Die Rekonstruktion des Isenheimer Altars in seinem ursprünglichen Zustand durch den Herausgeber ist eine wertvolle wissenschaftliche Beigabe.

Wenn der Künstler als gewaltiger Kolorist auch nur in den farbigen Originalen ganz zu seinem Rechte kommen kann, so bringt doch die vortreffliche Qualität der Lichtdrucke in Schwarz und Weiss die Farbenwerte so weit als möglich heraus. Als Kolorist überragt er alle seine Zeitgenossen. Dürer kann sich auf diesem Gebiete nicht mit ihm messen. Es ist nicht ein nur mit Farbentönen operierender Kolorismus, der der Linienbegleitung gänzlich entraten kann, wie ihn später die holländische Malerei in so eminentem Maasse ausgebildet hat. Die Linie hat ihre bedeutsamen Ausdruckswerte wie bei allen seinen Landsleuten. Sie hat ihren dekorativen Charakter und ihre Gefühlsnote. Die Farben haben aber auch ihre selbständige

Geltung für die Modellierung und als Stimmungswerte. Alles drängt nach höchster Stärke des Ausdrucks. Ihm zu Liebe schreckt Auffassung und Formgebung auch nicht vor Disharmonien zurück. Ja das Krasse und Bizarre ist gerade erwünscht. Wirklichkeitssinn, Freude an genrehaftem Kleinleben part sich mit visionärem Schauen. Für alles Psychische besitzt Grünewald die feinste Sensibilität. Durch seine Malereien zittert jene Erregung, von der überhaupt die oberdeutsche Kunst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ergriffen wurde, und die auch aus Dürers Apokalypse spricht. Bei Grünewald ist sie besonders gesteigert, wirkt sich nicht nur in stürmischen Linienzügen aus, sondern lodert auch in leuchtenden Farbengebilden auf. Ein Gefühl für die Romantik des Erhabenen, Wilden, Schauerlichen bricht sich Bahn. Figürliches und Landschaft sind davon durchdrungen. Zum ersten Mal in jener Zeit tritt diese echt germanische Romantik mit solcher Verinnerlichung zu Tage. — Doch von alledem, was zu dem Verständnis des Meisters dienen kann, wird uns gewiss der Textband von Schmid erzählen, der bald zu erwarten steht. Für heute gilt es nur jeden Kunstfreund auf den ausserordentlichen Wert dieser Publikation eines der grössten deutschen Maler hinzuweisen.

Werner Weisbach.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Erster Band Aa–Antonis de Miraguel. Leipzig, Wilhelm Engelmann 1907 (Preis geh. 32 M.).

Das neue Lexikon der bildenden Künstler, dessen erster, lang erwarteter Band nunmehr erschienen ist, wird sich, wie die Herausgeber mit Recht hervorheben, im wissenschaftlichen und praktischen Gebrauche bewähren und selbst empfehlen müssen. Der Stoff, den vor etwa 70 Jahren der wackere Nagler allein zu bewältigen imstande war, ist so gewaltig angewachsen, die Ansprüche haben sich seitdem so gesteigert und vervielfältigt, dass für das neue Unternehmen ausser den beiden überaus fleissigen und sachkundigen Herausgebern nicht weniger als 300 „Fachgelehrte" als Mitarbeiter herangezogen werden mussten. Schon eine flüchtige Durchsicht des Bandes genügt um erkennen zu lassen, dass hier Mühe und Sorgfalt nicht gespart, dass die Quellen, die alte und die neue Literatur und die persönlichen Kenntnisse der Fachleute mit grösster Geduld und Umsicht ausgebeutet worden sind, um ein Werk monumentalen Charakters zu schaffen, das den augenblicklichen Stand des gesamten Wissens auf diesem Gebiete wiederspiegelt. Auf Einzelnes einzugehen, scheint mir hier nicht angebracht. Fehler und Auslassungen werden sich natürlich in einem solchen Riesenwerke, das über nicht weniger als 150 000 Künstler aller Zeiten und Völker berichten soll, nicht vermeiden lassen und den Wert des Ganzen auch nicht beeinträchtigen. Die im Vorwort dargelegten Grundsätze, nach denen das Werk unternommen und in die Wege geleitet ist, werden gewiss allgemeine Billigung finden. Es ist vor allem ganz richtig, dass man in einem allgemeinen Lexikon nicht sowohl über die berühmten Meister, die in zahlreichen Monographien behandelt sind, sondern über weniger bekannte Künstler Belehrung sucht, dass für die gelegentliche Orientierung die Angabe der wesentlichen Nachrichten genügt, für eingehendes Studium die genaue möglichst vollständige Aufzählung der Quellen und der Literatur. Die beiden trefflichen Herausgeber sollten aus ihrer Erfahrung und aus der Überlegenheit, die ihnen der Überblick über das Ganze giebt, die Berechtigung herleiten, mit einer gewissen redaktionellen Energie in die etwas zu lang ausgesponnenen Texte einzelner Mitarbeiter einzugreifen. Manche Biographien besonders moderner Künstler scheinen mir zu umfangreich mit überflüssigen Einzelheiten überladen, und sich allzusehr dem Charakter von panegyrischen Zeitungsnekrologen zu nähern. Im Interesse der Sache sollten die Mitarbeiter den Redakteuren in dieser Beziehung eine gewisse Freiheit willig einräumen und die Vorzüglichkeit ihrer Arbeit in inhaltreicher Kürze und in der Beschränkung auf das Wesentliche suchen. Man wird aber gerne anerkennen, dass ein grosser Teil der Artikel sich diesem freilich nur mit viel Arbeit und nicht ohne eine gewisse Aufopferung zu erreichenden Ideal nähert. Im Laufe der Arbeit wird sich an diesen guten Beispielen gewiss eine grössere Gleichmässigkeit und Kürze der Form herausbilden lassen. Dem grossartigen Werke, das in langjährigen und weitausgreifenden Vorarbeiten eine gute sichere Grundlage besitzt, ist eine glückliche und rasche Ausführung dringend zu wünschen, vor allem auch die Gunst des kaufenden Publikums, dem hiermit der erste Band des Lexikons angelegentlichst empfohlen sein soll.

P. K.

OTTO GEIGER, ODYSSEUS UND DIE SIRENEN AUSG. BEI E. SCHULTE

KUNSTAUSSTELLUNGEN*

Berlin. Die Ausstellung englischer Bilder im Ausstellungshaus der Akademie hat ein Interesse geschaffen, das einige Kunsthandlungen zu nützen verstanden. *Amsler & Ruthardt* zeigen in ihren Räumen graphische Arbeiten lebender Engländer und Amerikaner und bei *Casper* findet man eine interessante Sammlung von Bildern aus dem England der Gegenwart. Der Anreger, der unsichtbar hinter den meisten Arbeiten bei *Amsler & Ruthardt* steht, heisst Whistler. Sein Radierstil ist bei Henry Fullwood zu erkennen und mehr noch bei Joseph Pennell, der in seinen Ansichten von New York nicht ohne Glück eine Art von Wolkenkratzerromantik zu geben versucht. Auf die saubere Handwerksgeschicklichkeit, die allen Engländern eigen ist, weisen die Farbenholzschnitte von Allen Seaby, die Monotypien von Fullwood und die Buchzeichnungen Lucien Pissarros. Dieser Letzte hat sich der nationalen englischen Eigenart ebenso feinsinnig angepasst, wie sein Vater es einst dem französischen Impressionismus gegenüber that. —

Der Geist dieser französischen Landschaftskunst geht übrigens auf leisen Sohlen auch in England schon um. Man spürt es vor den englischen Bildern bei *Casper*. David Muirheads zarte Arbeiten lassen lebhaft an Corot

OTTO GREINER, STUDIE AUSG. BEI E. SCHULTE

* Diese Abteilung soll weniger den Grundsätzen kritischer Betrachtung unterstehen, als vielmehr berichtende Hinweise auf alle bemerkenswerten Kunstausstellungen in Deutschland geben.
D. Red.

T. WILLIAMS, WINDSTILLE — AUSG. IN CASPERS KUNSTSALON

und Diaz denken; an andere Fontainebleauer erinnert man sich vor Bertram Priestmanns geistreich tonigen Landschaften und auch Künstler wie Duff, Livens, Williams oder Montagu Smyth sind an den Lehren des Impressionismus nicht nutzlos vorübergegangen. Ein bemerkenswertes Talent, das sich an Conder und ein wenig an Brangwyn anschliesst, ist Constance Halford. Daneben giebt es manches Bild, das sich, ohne hervorragend zu sein, auf einem höchst schätzbaren Niveau hält.

Bei *Fritz Gurlitt* haben, nachdem Höninger dem Publikum gute Fortschritte gezeigt hatte, die münchener Maler der „Scholle" ausgestellt. Es ist wieder Gelegenheit zu sehen, wie viel Talent — wenn auch ohne feinere Kultur — in dieser Gruppe vereinigt ist. Leo Putz gehört zu den hoffnungsvollsten Begabungen im gegenwärtigen Deutschland. Seine hellen Freilichtstilleben sind rechte Malerthaten und in dem Halbakt „in der Morgensonne" sind die feinen Atelierwerte dicht davor, künstlerische Lebenswerte zu sein. In welcher Weise diese Talente alle von Trübner herkommen — und ihn dabei ein wenig ad absurdum führen — illustrierten die tüchtig gemalten „Puppen" von Walter Püttner, der Akt vor dem Spiegel und die Bildnisse Münzers. Fritz Erler zeigt das Porträt eines Arztes und Erich Erler zwei grössere Bilder mit Biedermeiernuancen. Diese Mitglieder der „Scholle" sind alle sehr summarisch und pinselgewaltig; wenn sie intim würden und sich vertieften, so wäre gar nicht abzusehen, wieviel Gutes entstehen könnte.

Eduard Schulte, der dem Grundsatz huldigt: „wer manches bringt, wird vielen etwas bringen", stellte eine Kollektion Greinerscher Arbeiten aus. Vieles ist bereits bekannt. Doch sieht man diesen edlen Akademismus, schon des Kontrastes und der Selbstprüfung wegen, immer wieder gern. Das Hauptinteresse nehmen die fertigen Bilder „Odysseus und die Sirenen" und „Herkules bei Omphale" in Anspruch. Unter den Studien sind auch zwei Selbstbildnisse. Mit Anteil konstatiert man, dass Greiner, der Klingerschüler, der Heroe des Fleisses, wie ein genialer und sehr charaktervoller Ingenieur aussieht. In der That äussert sich die Lust zum Konstruieren in jeder Linie, der Trieb zum Mathematischen ist angeboren. Es sind Eigenschaften des späten Menzel ins Neurömische übersetzt. —

In den Ausstellungsräumen bei *Paul Cassirer* war es in den letzten Wochen wieder sehr anregend. Zuerst gab es, neben der Kollektion von Corinth, interessante Talentproben von Emil Nolde und Wilhelm Schocken zu sehen; Fritz Rhein zeigte seine Jahresproduktion, Beckmann bestätigte mit einer Anzahl von Bildern die noch problematische Stärke seiner Begabung und Kolbe mit einigen Porträtköpfen die Stetigkeit einer schönen Entwicklung. Jetzt beherrscht Max Liebermann die Ausstellung mit neuen holländischen Bildern. Von diesen zum Teil wieder bewunderungswürdigen Werken wird in der Folge noch zu sprechen sein. Besonders stark prägen sich drei der „Gemüseauktionen in Delft" dem Gedächtnis ein und ein Schimmelreiter am Strand. Max Slevogt erweckt mit dem unendlich ehrlich und kräftig gemalten Bildnis eines Oberleutnants wieder alle Sympathie und zwingt vor andern Werken — Bildnisskizze Angladas, Dame im grauen Pelz usw. — den Betrachter zu starker Teilnahme. Otto H. Engel hat diesen beiden Temperamenten gegenüber einen schweren Stand; aber er schneidet mit seiner einfachen, schlichten Art glücklich genug ab. Der friesische Stoff gehört nun schon zu ihm, wie die Sujets aus der Bretagne zu Cottet. Die „friesische Dorfstrasse" ist diesesmal das beste Beispiel seiner anspruchslosen Malkunst. Doch giebt es nur geringe Schwankungen bei Engel; die Qualität seiner Bilder hält fast immer dasselbe Niveau. Theo von Brockhusen zeigt bei viel entschiedenerem Talent grössere Niveauunterschiede in den einzelnen Werken. Schöne, ehrliche und kraftvolle Bilder sind die „Havelbrücke" und die fast japanisch anmutende Brücke mit der Menschenmenge.

Im *Künstlerhaus* hatten sich sechs Berliner Malerklubs zur gemeinsamen Ausstellung vereinigt. Man mag ermessen, was das für eine Fülle gab. Höninger begegnete Einem wieder, den man bei Gurlitt eben verlassen hatte

B. PRIESTMAN, LANDSCHAFT — AUSG. IN CASPERS KUNSTSALON

ADOLF MÜNZER, PORTRÄT AUSG. BEI FR. GURLITT

und dem Bildnismaler Georg Meyn. Liedtke und Sandrock waren mit Hafenbildern, die ihre Spezialität sind, vertreten und Hans Hermann mit einem jener Bilder, die er mehr dem Kunsthandel als dem inneren Drang zuliebe malt. Folgende Namen konnten noch notiert werden, die zum Aufmerken Anlass gaben: Hans Klohss, Max Uth, Kaiser-Eichberg, Fritz Krause, W. Feldmann, Bennewitz von Loefen, Ernst Kolbe und Schulte im Hofe. Unter den Bildhauern sind Fr. Heinemann und Schauss zu erwähnen.

Eine sehr erfolgreiche Idee hatten *Friedmann & Weber*, als sie ihre Ausstellung „Der gedeckte Tisch" ersannen. Am Eröffnungstag sollen die Leute bis auf die Strasse gestanden haben. Ohne dass dieses übergrosse Interesse gerechtfertigt wäre, bot die Ausstellung des Anregenden genug. Die Damen der Gesellschaft hätten in manchem Fall vielleicht besser gethan, einfach den Tisch ihres Hauses, wie sie ihn zum Diner schmücken, auszustellen. Es war zu viel gewollt und so war manches ausstellungshaft geraten, was praktisch-schön gemeint war. Ergötzlich anzusehen war freilich alles. Historisch interessant waren ein Biedermeier-Kaffeetisch, den Frieda Jacobi zusammen mit Walser arrangiert hatte und ein Tisch aus der Zeit Friedrich Wilhelms des Dritten von Ernst Lessing. Etwas dekorativ Wirkungsvolles hatte Fia Wille erdacht und etwas sehr vornehm Einfaches Frau Meier-Graefe. Am ansprechendsten waren überhaupt die einfachen Tische, die dem Speisenden genügend Platz für die Teller und Gläser liessen. Hier und da sah die Veranstaltung fast wie eine Blumenausstellung aus. So hatte Graf Montgelas einen veritabeln kleinen Park in der Mitte des Tisches aufgebaut. Besonders zu nennen sind noch die Tische von Frl. L. Schlieder, von Frau Steinthal, Julius Gipkens, Frau Else Oppler und Rud. A. Schröder. —

Im *Kaiser Friedrich-Museum* sind die Neuerwerbungen aus der vielumstrittenen Sammlung Kann dem Publikum zugänglich gemacht worden. (Siehe die Chroniknotiz in Heft 12 Jahrg. V.) Es gelang dem Generaldirektor Bode, dem Berliner Museum zwei Rembrandts zu retten, einen nicht sehr rembrandtischen aber wunderschönen Studienkopf „Christus" und ein Bild „Christus und die Samariterin", zwei Werke, die den reichen Rembrandtbesitz unsrer Galerie aufs schönste bereichern. Von holländischen Bildern wurden ferner erworben: Jakob Ruisdael, eine prachtvoll komponierte Landschaft „Windmühlen am Wasser", Aart van der Neer: eine ausserordentlich stimmungsstarke Winterlandschaft, Philips Wouvermans: „Holzsteg über den gefrorenen Bach", Jan Fyt: ein herrlich farbiges Stilleben von wunderschöner Malerei, „Tote Vögel", Gonzales Coques, genannt „der kleine Van Dyck": eine „Familie auf der Veranda". Ausserdem sieht man noch das Brustbild eines jungen Mannes aus dem XVI. Jahrhundert, das der deutschen Schule zugeschrieben wird, von dem Bode aber schreibt, wir besässen „in diesem trefflichen Bildnis ein merkwürdiges Zeugnis der Beziehungen zwischen der Venezianischen und Deutschen Kunst um

E. LESSING, TISCH AUS DER ZEIT FRIEDRICH WILHELMS III.
AUSG. BEI FRIEDMANN UND WEBER

OTTO H. ENGEL, LANDSCHAFT AUSG. BEI PAUL CASSIRER

die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert.“ Endlich wurde noch ein in Relief geschnitztes Profilbild, wahrscheinlich von Friedrich Hagenauer erworben. –

Die Berliner Sezession wird in ihrer diesjährigen Ausstellung eine Anzahl noch unbekannter Bilder Leibls zeigen. —

Dresden. In Emil Richters Kunstsalon wird in der zweiten Hälfte des Februars eine Ausstellung des Werdandibundes eröffnet.

Frankfurt a. M. Eine Kollektion des Franzosen Cottet zeigt der Kunstsalon Hermes seinen Besuchern.

Hamburg. Commetersche Kunsthandlung: Bis zur Mitte des Februars waren Bilder Leistikows und moderner Franzosenaus gestellt; jetzt ist das graphische Werk Max Liebermanns zu sehen. Zeichnungen Kalckreuths und Bilder von Hammershoi werden sodann folgen.

München. Eine Kollektion von Bildern junger Franzosen wird in der „Modernen Ausstellung“ gezeigt.

Prag. Der Kunstverein für Böhmen veranstaltet im Rudolphinum in diesem Jahr eine Jubiläumsausstellung solcher Künstler, die seit 1848 im Lande gewirkt haben. —

Im Pavillon des Kinsky'schen Gartens werden 70 Werke Ludwigs von Hofmann ausgestellt.

Wien. In der Galerie Miethke findet von März bis April eine Goya Ausstellung statt, die für die Popularisierung des grossen Spaniers in weiteren Kreisen wichtig zu werden verspricht. –

Im Kunstsalon Pisko giebt es eine Kollektivausstellung des Krakauer Künstlerbundes.

THEO VON BROCKHUSEN, STRASSE AM STRAND

THEO VON BROCKHUSEN, AM STEG AUSG. BEI PAUL CASSIRER

SECHSTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. FEBRUAR. AUSGABE AM 29. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTACHT
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Franz Krüger, Frau Marie v. Olfers

Kunst und Künstler 1908

Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

FRANZ KRÜGER

1797—1857

VON

GUSTAV PAULI

FRANZ KRÜGERS BILDNIS, NACH EINER ATLEN PHOTOGRAPHIE

Versetzen wir uns einmal im Geiste um siebzig Jahre zurück. Es ist nicht so schwer. Noch haben wir ja aus dem Munde unserer Grosseltern etwas von dem Widerhall des wirklichen Lebens jener Zeit vernommen. Sie ist noch nicht gänzlich von unserer Gegenwart abgelöst. Sie spricht zu uns aus dem alten Silberzeug auf unserm Tische, aus den ererbten Porträten an unsern Wänden, grossen subtil gemalten Ölbildern und gruppenweise vereinigten Miniaturen und Schattenrissen. Besuchen wir auf dem Lande, irgendwo fern von der Eisenbahn, eine hochbetagte Tante, so können wir noch die Atmosphäre der dreissiger Jahre atmen, eine dünne trockene Luft, in der die Sonnenstäubchen tanzen und in der es nach gedörrtem Lawendel und Räucherkerzchen duftet. Am Ende möchten wir zur Abwechselung ganz gern noch einmal in jener Atmosphäre leben — nicht sehr lange, aber wohl ein paar Wochen. Ich meine, wir würden uns dann erholen, wir würden ruhiger werden und feiner.

FRANZ KRÜGER, BERLINER EHEPAAR, LITHOGRAPHIE KUNSTHALLE BREMEN

Die Menschen hielten damals noch auf gute Manieren. Man nannte die Grosseltern Sie, man sagte Herr Cousin und Frau Cousine und fühlte sich gefestigt in dem Bewusstsein seines Standes. Man las weniger Zeitungen und mehr Bücher, besser geschriebene Bücher als heute und drückte sich infolgedessen gewählter aus. Und man kleidete sich mit sorgfältigem Umstand. Die Damen verwendeten Stunden der Andacht auf die Ringellocken, hochgetürmten Knoten und geschnitzten Kämme ihrer Frisur; sie hatten Wespentaillen, bauschige Ärmel und zeigten unter dem Saum des faltigen garnierten Rockes die Spitze eines ungewöhnlich schmalen Fusses. Auch die Herren waren schlanker als heute, schnürten sich heimlich, trugen Vatermörder, enge gelbe Nankinghosen mit Stegen unter den Schuhen und, wenn sie kurzsichtig waren — oder auch nicht — so klemmten sie gern ein viereckiges Monocle in's Auge. Überhaupt war man sehr bekleidet und badete sich ungern oder nie. Aber, wie gesagt, man war gebildet und lebte im geistigen Verkehr mit den Grössen seiner Zeit. Man kannte sie

FRANZ KRÜGER, BERLINER EHEPAAR, LITHOGRAPHIE KUNSTHALLE BREMEN

wirklich, die Schelling und Fichte, die Schleiermacher und Tieck, die Hölderlin und Novalis. Man debattierte mit Friedrich Schlegel über die Dresdner Galerie und mit Rumohr über italienische Malerei. — Ja wohl auch von bildender Kunst war die Rede, sogar mehr als je zuvor, obgleich oder grade weil man sie spärlich zu Gesicht bekam. Die Klassiker lernte man aus der Kunstgeschichte und aus Kupferstichen kennen und die malenden Zeitgenossen aus den Kunstvereinen, die eben damals begründet wurden. So ward es dem philosophisch gerüsteten und historisch bereicherten Geiste nicht schwer, über das Wesentliche der Kunstanschauung mit sich ins Reine zu kommen. War es nicht in jenen Jahren, dass der Advokat Detmold in Hannover sein artiges Büchlein schrieb über „die Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden"? —

Die eigentümliche Art, mit der man Kunst zu sich nahm, hatte indessen eine gewisse Zwiespältigkeit der Anschauung zur Folge. Möglicherweise ist man sich ihrer damals nicht einmal so recht

FRANZ KRÜGER, FRIEDRICH WILHELM III.

bewusst geworden. Man schwärmte und sprach von grossen Stilen und grossen Meistern, die man von Angesicht kaum kannte und liebte insgeheim, uneingestandenermassen die Kunst, die sich ganz in den Dienst der Gegenwart gestellt hatte. Und das war natürlich. Nur war es nicht schön, dass man sich seiner Liebe schämte wie eines deklassierten Verwandten.

Der Zwiespältigkeit der Kunstanschauung folgten auch die Künstler. Hier wandelten auf hohem Kothurn, als Protagonisten, die Träger der hohen Ideale, die Gesinnungsgenossen eines Michelangelo, eines Raffael: Cornelius, die Nazarener, die Maler der Historie und des Fresko. Sie zeichneten ihre Kartons mit dem Bewusstsein, dass die Augen von ganz Europa auf ihnen ruhten. Und so sind sie in die Geschichte eingegangen als eine Reihe erhabener Meister, mit Carstens als ihrem Anführer, von dem die Erneuerung der angeblich so tief gesunkenen Kunst datiert wurde. Die Andern, die sich im Hintergrunde bethätigten, ganz bescheiden, wenn auch geliebt und honorirt, wurden allmählich vergessen. Sie hiessen Realisten oder Naturalisten und wurden unter diesem Namen als Maler zweiten Ranges angesehen. In seinen Biographien deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts erwähnt Pecht nicht einen von ihnen und selbst Muther übergeht in seiner Geschichte moderner Malerei einen ihrer grössesten, Kaspar David Friedrich, mit Schweigen. Erst nachdem sie historisch geworden waren, wurden sie wieder ans Tageslicht gezogen und nun von den allezeit beutegierigen Literaten mit hysterischem Jubelgeschrei gefeiert. Auf einmal waren die Rollen vertauscht. Über Cornelius und die Seinen herrschte ein verlegenes Schweigen während in den Hainen der Presse die Namen der Waldmüller, Friedrich, Kersting, Dahl, Wasmann, Gärtner und Krüger fröhlich widerhallten. Doch wollen wir gern gestehen, dass keineswegs nur die Sensationslust oder das Bedürfnis nach Abwechselung die Werte umgeprägt habe. O nein, im Grunde genommen war die Presse, wie so oft, nur gefolgt während sie zu führen schien — dem Zuge des Herzens der Künstler gefolgt. Denn das Geheimnis des neuen Ruhmes der Vergessenen lag darin, dass sie sich mit den Absichten der Lebenden berührten. Man feierte in ihnen die Ahnherren — das heisst, man feierte sich selbst. Eben dieses macht es uns schwer, ihnen gerecht zu werden. Doch schliesslich — muss man denn immer gerecht sein? Kann man es sein, wenn von Kunst, also von Gefühlswerten die Rede ist? Gerecht ist Einer doch nur, wenn er nicht mehr fühlt, nicht mehr mitfühlt.

FRANZ KRÜGER, MÄDCHENBILDNIS

FRANZ KRÜGER, STUDIE, FARBIGE ZEICHNUNG

Als Ahnherr darf namentlich Krüger gelten. Der Ruhm, den Liebermann und Menzel in aller Welt geniessen, hebt das Ansehen der ganzen Berliner Schule und bestrahlt auch ihre älteren Vertreter. Man glaubt eine grosse historische Entwickelungsreihe vor sich zu sehen, in der dieselbe Geistesrichtung sich in verschiedenen Persönlichkeiten manifestiert. Sie leitet uns von Chodowiecki über Krüger und Menzel bis zu Liebermann. Alle Diese weisen, ungeachtet der geistigen Rangunterschiede, die sie trennen, gewisse gemeinsame Züge auf; so die Abwesenheit von jeglicher Phantasterei oder Gefühlsweichheit, die man uns von Zeit zu Zeit als deutsche Kardinaltugenden empfiehlt, und die positive Qualität der Freude am Objekt. Sachlich schlicht und kleinbürgerlich gesinnt, hat Chodowiecki den ganzen Vorstellungskreis der damaligen Berliner Gesellschaft im Verkleinerungsspiegel seiner Kunst aufgefangen. Kein grosser Künstler, wenn man einige Proben seines Lebenswerkes herausgreift, und seien es die besten; aber einer von Denen, die in der Fülle ihrer Produktion zur Bedeutung herangewachsen sind! Eben da, wo er versagt, ergänzt ihn Krüger als die nächste künstlerische Inkarnation des Berliner Geistes. Bei Chodowiecki hatte sich alles, was sein behender Stift notierte, gleich zum Bild oder zum Bildchen gerundet. Auf sorgsame Studien liess er sich nicht ein. Sobald er den engen Rahmen seiner niedlichen Vignetten überschreitet, wird das Unzulängliche seiner Formenkenntnis offenbar. Anders Krüger! Die Schärfe seiner Beobachtung und die Korrektheit seiner Zeichnungen entwaffnen jede Kritik, ja sie fordern die Bewunderung heraus, denn sie sind Krügers stärkste Seiten.

War er darum ein grosser Künstler? — Es giebt, so viel ich weiss, nur ein einziges Bild von ihm, das die Stellung einer solchen Frage erlaubt: das Porträt eines jungen Mädchens, das aus Wiener Privatbesitz auf die Jahrhundertausstellung gelangte. (Eine Abbildung im Bd. IV dieser Zeitschrift zu S. 319.) Ein Meisterwerk, von dem herben Reiz eines Holbein oder Ingres! Alles an ihm war vollkommen — die Anmut des Umrisses, der die mageren Formen einer Halbwüchsigen spielend in ein Dreieck fügte, — die Einheit in der freilich wenig gefälligen Farbengebung — und die Feinheit in der Deutung der Physiognomie eines frühreifen, klugen und doch unschuldigen, übermütigen Backfisches. In aller Welt giebt es kaum ein schwerer deutbares und darstellbares Geschöpf als solch ein Mädchen, in dem noch unentschieden und vielleicht einander widerstreitend die Keime vieler Möglichkeiten schlummern. Man möchte gern diese glänzende Leistung durch die Lebhaftigkeit des Gefühls erklären, die Krügers unantastbares Geschick durchwärmte. Das Kind war seine Nichte und gewiss hat der Wildfang ihm wohlgefallen. Aber eben Das, was dieses eine Bild so köstlich macht, vermissen wir in seinen anderen Werken. Es fehlt ihnen die innige Beziehung zum Dargestellten, die das Leblose beseelt und die Gemüter der Menschen blitzartig durchschaut. Freilich ist solch ein unbegreifliches Verstehen die Gabe des Begnadeten und nicht der Gewinnst des Fleissigen. Sonst zeigen Krügers Bildnisse uns treulich wie ein glatter, reiner und kalter Spiegel Alles, was am Menschen Ober-

FRANZ KRÜGER, BILDNIS EINES ALTEN MILITÄRS, FARBIGE ZEICHNUNG

FRANZ KRÜGER, STALLMEISTER SACHSE, LITHOGRAPHIE

KUNSTHALLE BREMEN

fläche ist. Eines von ihnen hervorheben, wäre Ungerechtigkeit gegen die anderen. Wenn das Porträt des Justizrats Bennewitz besonders gelobt wird, so liegt es weniger an Krüger als an Bennewitz, dessen frisches, wohl rasiertes Antlitz uns mit gewinnender Freundlichkeit entgegenlächelt. Und zu der Popularität des Prinzen August von Preussen in der Nationalgalerie trägt nicht wenig die schöne Madame Récamier bei, die im Hintergrund des Bildes und im Leben des Dargestellten ihre Rolle spielt. Sonst wüsste ich wahrhaftig nicht zu sagen, wodurch und weshalb diese Porträte denen des Fürsten Wolkonski oder des preussischen Königspaares überlegen wären. Tüchtig sind sie alle miteinander, sehr tüchtig und von einer Solidität der Technik, deren Unauffälligkeit die Meisterschaft des Virtuosen verhüllt. Auf Jahrzehnte hinaus wurden, einige Studien Menzels abgerechnet, keine besseren Bildnisse in Berlin gemalt. Neben Krüger erscheint Wach banal, Karl Begas als Poseur — von den Späteren, Richter oder Magnus, ganz zu geschweigen.

Auch verstehen wir ganz die Beliebtheit von Krügers Pferdebildern. Sie müssen jeden Kenner entzücken, namentlich den Pferdekenner. Und nun gar diese Paraden! Sie sind wahrhaftig etwas noch gar nicht Dagewesenes. Denn wann hat man wohl je eine solche Unmasse von korrekt gesehenen Einzelheiten in einem korrekt gesehenen Gesamteindruck zusammengefasst, das heisst so, dass die Einzelheit nicht im mindesten stört, sich gar nicht aufdrängt, dass sie grade wie in der Natur überhaupt erst dann bemerkbar wird, wenn man sie sucht! Zu der „Parade auf dem Opernplatz" im Berliner Schlosse existiert eine Erklärungstafel mit der Bezeichnung von zweihundertundvierzig Bildnissen. Für die andere, um zehn Jahre ältere Parade am Opernplatz, die im Winterpalais zu Petersburg hängt, scheint der Schlüssel verloren gegangen zu sein. Welch schöne Aufgabe für einen Sportsmann der Berliner Lokalgeschichte, ihn zu rekonstruieren — vorausgesetzt, dass sich Einer findet, der eben so viel Sitzfleisch hat wie der Maler! Kein Mensch wird in Abrede stellen, dass die Fülle kuriosen Details sehr vieles zu dem Interesse an solch einem Bilde beiträgt — leider nur grade so viel, wie es an rein ästhetischem Interesse einbüsst.

FRANZ KRÜGER, LAUFENDER NEGERKNABE, FARBIGE ZEICHNUNG

Wenn man sich über die Vorzüge dieser oder jener Parade gestritten hat, so kann das nur im Kreise der allersubtilsten Feinschmecker vorgekommen sein. Für gewöhnliche Sterbliche ist die eine so erstaunlich wie die andere. Man fragt sich unwillkürlich, wie solch ein Kunststück zu Stande gebracht sei, etwa so, wie man einen von oben bis unten mit tausend Figürchen beschnitzten Elefantenzahn oder zwei Dutzend ineinander gedrechselter Kugeln bewundert. Ungeheure dynamische Leistungen fabelhaft dressierter Hände! Darum will ich nicht sagen, dass diese Dinge — ich meine nicht die Drechslerarbeiten, sondern Krügers Paraden — ganz ohne Herz gemacht seien. Vielleicht hat er wirklich Das, was einem Kunstwerk Leben, Wärme, alles Köstlichste verleiht, wirklich hineingelegt. Dann aber hat er es trotz dem besten

Taschenspieler so geschickt versteckt, dass man es schlechterdings nicht wiederfinden kann.

Ingres musste sich einmal das maliziöse Kompliment sagen lassen, er habe die Photographie ein Menschenalter vor ihrer Erfindung erraten. Und doch — wie weit schoss dieser Witz am Ziele vorbei! Jedenfalls weiter, als wenn er gegen Krüger gerichtet gewesen wäre.

Zu den merkwürdigen Zügen dieses angeblich so einfachen Künstlers gehört es, dass ihm in Schwierigkeiten wohl war. Am Leitseil eines Auftrages bewegte er sich mit grosser Sicherheit. Aber wenn er selbst wählen und erfinden sollte, geriet er in Verlegenheit. Wie unbeholfen sind seine Genrebilder komponiert, die Hufschmieden, Pferdemärkte, Ausritte zur Jagd! Auch gehört er zu Denen, die sich viel vorteilhafter in sorgsam vollendeter Toilette als im Arbeitskittel präsentieren. Seine Bilder gefallen besser als seine Studien und seine Lithographien und Radierungen sind nur zum geringen Teil erfreulich. Einige der besten sind hier reproduziert, flott gezeichnete Blätter, von elegantem Strich; chic, aber von dem fatalen Chic des Zeichenmeisters. Die grösseren lithographierten Bildnisse von Herren und Damen der Gesellschaft sehen aus, als wären sie mit fabrikmässiger Routine von einem Daguerreotyp auf den Stein umgezeichnet. Am schlimmsten, gradezu kümmerlich, sind ein paar Porträte von fürstlichen Damen ausgefallen. (Kaiserin

FRANZ KRÜGER, DIE FÜRSTIN VON LIEGNITZ ZU PFERDE

FRANZ KRÜGER, DIE FÜRSTIN VON LIEGNITZ, FARBIGE ZEICHNUNG

Alexandra, Prinzess Mariane der Niederlande!) Die Sportbilder scheinen mir in ihrer Art besser zu sein, doch muss es einem Rennreiter überlassen bleiben, diese Bildnisse erlauchter Stuten und Hengste zu beurteilen. Denn für ihn sind sie gemacht.

Ist es vermessen, das Aufblühen eines solchen Talentes aus seiner Umgebung zu erklären, obwohl wir gestehen, dass Taines Milieutheorie ein wenig aus der Mode gekommen sei? — Nach den Freiheitskriegen lastete auf Deutschland ein langer bleierner Friede, wie ein endloses unerquickliches Mittagsbrüten. Die Menschen hatten mehr Zeit und weniger Erschütterungen als wir. Die Einen hingen träumerisch verklungenen Harmonien nach, die Anderen verweilten behaglich bei den bescheidenen Freuden des Alltags in einem geschäftigen Müssiggang, dem das Geringste wichtig wird . . .
Nichts bessres weiss ich mir an Sonn- und Feiertagen
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
Wenn hinten, weit, in der Türkei
Die Völker aufeinanderschlagen . . . .

In dieser Atmosphäre lebt Krügers Kunst. Der Sport blüht in solcher Zeit, und zwar nicht nur der Sport als Pflege einer mannhaften Leibeskultur, sondern die sportsmässige Behandlung der Liebhabereien und Berufe. Am Ende will auch Krüger als Sportsmann betrachtet sein, nicht nur der Reiter und Jäger Krüger, sondern auch der Maler und Zeichner.

FRANZ KRÜGER, PRINZ AUGUST VON PREUSSEN

STALLUNGEN IN KUSMINKI, BEI MOSKAU

KLASSIZISTISCHE BAUKUNST IN MOSKAU

VON

ALEXANDER ELIASBERG

Moskau ist ein grosses Dorf“ pflegt der Russe mit Vorliebe zu sagen; in der That trifft dieser Vergleich vollkommen zu. Es giebt wohl einige ziemlich breite, kurze Strassen mit grossen, prunkhaften Geschäftshäusern und eleganten Läden; auch wird die Stadt von dem byzantinisch-orientalischen Kreml beherrscht; der Prunk der Geschäftsstrassen und die märchenhafte Farbenpracht des Kreml verschwinden jedoch gänzlich in dem weiten einförmigen Stadtbild, in dem endlosen Gewirr enger unansehnlicher Gassen. Der westeuropäische Luxus, der durch die grossen Spiegelscheiben vornehmer Läden funkelt, in einigen modernen Wohnhäusern zu leben scheint und uns manchmal aus einer schönen Equipage

HAUS NAIDJONOW, GARTENFRONT

anlächelt, ist dem innersten Wesen dieser sonderbaren Stadt eben so fremd, wie die verblichene asiatische Märchenpracht der in unbeweglicher Ruhe schlummernden Akropolis: des Kreml.

Der von der Schönheit des Kreml berauschte Fremde glaubt gleich in den ersten Tagen seines Aufenthalts in Moskau die Eigenart der Stadt und des Landes erfasst zu haben; er glaubt, dass der Kreml ein lebendiges Ding ist und dass er, mit der Stadt eng verbunden, ihrer äusseren und inneren Kultur den Stempel aufgedrückt hat. Doch bald überzeugt er sich eines anderen. Der Kreml ist längst tot und der Stadt entfremdet; diese lebt aber ein eigenes Leben und besitzt eine eigene Seele, die dem Fremden zunächst verschlossen bleibt. In seinen Bemühungen, das Wesen Moskaus zu erfassen, irrt er tagelang planlos in den engen verschlungenen Gassen, die alle vollkommen einander gleichen, umher; er sieht nur unbedeutende, langweilige kleine Wohnhäuser, oft ganz in Holz gezimmert, endlose oben mit spitzen Nägeln versehene Bretterzäune dazwischen, manchmal eine kleine verlorene Kirche oder Kapelle. Doch plötzlich bleibt er entzückt stehen: zwischen zwei armseligen Häusern entdeckt er ein königliches Gitter, aus Eisen geschmiedet, mit Liktorbündeln, Lanzen und Helmen verziert; eine mächtige von halbverwitterten Steinlöwen oder Greifen flankierte Einfahrt; dahinter einen verwilderten, schattigen Vorgarten und im Hintergrunde ein Palais, von schlanken, weissen Säulen umgeben, von so herrlichen Proportionen, von so reinen Linien, dass er wie versteinert stehen bleibt und dies Wunder der Baukunst geniessend auf sich einwirken lässt ....

Er stösst dann öfter auf solche in den unansehnlichsten Gässchen versteckten und über die ganze Stadt verstreuten Wunderwerke einer alten Baukunst und begreift allmählich, dass diese Bauwerke mit dem Wesen der Stadt eng verknüpft sind, dass sich in ihnen die ganze Eigenart Moskaus offenbart, dass sie die eigentliche Seele der Stadt darstellen. Auch sind diese Paläste nicht tot, wie der Kreml. Manchmal öffnet sich die vornehme Einfahrt und ein goldbetresster Portier lässt eine reiche Equipage passieren; an Winterabenden sehen wir zuweilen durch die hohen Fenster lichtüber-

strahlte weisse Ballsäle mit Marmorsäulen und prächtigen Kronleuchtern, und draussen in der eisigen Kälte harrt ein endloser Zug von Equipagen die halbe Nacht hindurch seiner Besitzer. Einzelne Töne gedämpfter Tanzmusik und das ungeduldige Scharren der Pferde stören die tote Ruhe, die sonst in dem verlorenen Gässchen herrscht.

❈

Spricht man vom russischen Baustil, so denkt man gewöhnlich entweder an die quasi-byzantinischen Kirchen mit vergoldeten „Zwiebelkuppeln", oder an die in Holz — neuerdings sogar in Stein — verarbeiteten tierischen und pflanzlichen Ornamente volkstümlicher Kreuzstichstickereien. Beides ist falsch. Der byzantinische Stil mag wohl vor vielen Jahrhunderten, als Russland noch eine geistige Provinz von Byzanz war, der damaligen Kultur entsprochen und mit der damaligen Volksseele harmoniert haben. Obwohl nun seit Jahrhunderten alle Kirchen in diesem, inzwischen zur Schablone gewordenen Zwiebelstil — einer obrigkeitlichen Vorschrift gemäss — gebaut werden müssen, ist er der russischen Kultur eben so fremd, wie die neuerdings in Russland besonders beliebte sogenannte „Deutsche Renaissance", oder der gleichfalls unheimlich grassierende „Jugendstil" ärgster Art. Der andere volkstümliche Stil, der „Hähnchen-Stil" (er wird so genannt, weil der stilisierte Hahn das beliebteste Motiv der bäuerlichen Stickereien und Schnitzereien ist), wurde ganz willkürlich zur Zeit der nationalistischen Strömungen in die Architektur verpflanzt und wirkt an einem Bauwerke wie eine ungeheure Lüge. Man findet in Moskau, wenn auch vereinzelt, protzenhafte mehrstöckige Wohnhäuser, die in Stein die bäuerlichen Stickereien wiederzugeben suchen. Wenn wir aber auf der Suche nach dem eigentlichen russischen Stil weiter eindringen, so kommen wir zu dem etwas überraschenden Resultat, dass der eigentliche russische Baustil — der klassizistische Stil und das Empire sind.

Nicht nur in Moskau, sondern auch in Petersburg und in den meisten Provinzstädten sind die bedeutendsten Bauten gerade zu jener Zeit ausgeführt worden, als dieser Stil in voller Blüte stand, der nun in Russland eine zweite Heimat — viel-

GARTENPAVILLON, HAUS NAIDJONOW

„Onkel Wanja" — ist stets solch ein stilles, weisses, vornehmes Empirehaus. Es birgt in seinem Innern edel geformte Mahagonimöbel, schlanke Standuhren, Marmorbüsten in flachen Wandnischen, prächtige Bronzen; es enthält auch stets einen grossen, vielleicht etwas kalten, aber überaus vornehmen Tanzsaal mit weissen Marmorsäulen und einer Empore für die Musiker. Es lebt und webt darum der feine, poetische Hauch eines vornehmen Zeitalters. Und alle diese Dinge und ihr poetischer Reiz sind weder der landschaftlichen Umgebung, noch den Menschen, die da wohnen, fremd.

DENKMAL FÜR ARTAMON MATWEJEW

leicht seine eigentliche Heimat — gefunden hat. Selbst in den entlegensten Landsitzen und Herrschaftsgütern zeigen die Herrenhäuser fast durchweg die reinen und strengen klassizistischen Formen. Wenn wir uns ein in einem halbverwilderten Parke verstecktes, etwas verwittertes und mit weissen Säulen, die manchmal nur aus Holz sind, an seiner Frontseite geschmücktes Empirehaus denken, das sich vornehm von dem Hintergrunde dunkler Tannen und schlanker Birken abhebt; wenn wir uns ferner die wunderbaren gelb-roten Farben, mit denen der heitere russische Herbst die Birken schmückt und die herrlichen Kontraste des gelb-roten Laubes mit dem Weiss des Hauses vergegenwärtigen, so erhalten wir das vollkommenste Bild des Schauplatzes, auf dem sich alle russischen Romane abspielen. Die Szenerie einer Turgenjewschen Novelle, des Puschkinschen „Eugen Onjegin", des Tschechowschen

❀

Seit mit Peter dem Grossen abendländische Kultur ihren Einzug nach Russland hielt, blieben die Machthaber und führenden Geister stets in engster Fühlung mit dem Auslande und jede Pariser Mode fand sofort ihre Anhänger in Petersburg und Moskau. Auf diese Weise hat auch die russische Baukunst sämtliche Stile des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts mitgemacht. Es gab ein russisches Rokoko (das wir in den Werken Konstantin Somows wiederfinden), einen russischen Louis seize usw. Die meisten Baustile und Moden konnten jedoch nie ganz in die Kultur des Volkes und des Landes eindringen. Erst der klassizistische Stil und das Empire fanden in Russland einen dankbaren Boden und passten sich ganz den nationalen und kulturellen Eigenheiten des Landes an.

Man kann nicht gut von der Echtheit und Reinheit eines antikisierenden Stils sprechen, da er doch selbst nur eine mögliche Annäherung an die Antike anstrebt. Somit wäre ein echtes römisches Bauwerk das beste Muster der Empire. Die blosse Kopie eines solchen römischen Bauwerkes könnten wir aber keineswegs als Ausdruck der Zeit ihrer Entstehung betrachten. Das Ideal eines klassizistischen Bauwerkes wäre daher ein solches, das unmittelbar aus den Bedürfnissen und Bedingungen seiner Zeit entspringt, vorausgesetzt, dass diese den Verhältnissen des klassischen Rom möglichst ent-

EINFAHRT AM „ENGLISCHEN KLUB“

PALAIS DES FÜRSTEN GAGARIN

sprächen. Wenn wir nun die Kulturgeschichte Russlands vom Ausgang des achtzehnten bis ins erste Drittel des neunzehnten Jahrhunderts (also die Zeitalter Katharinas, Alexander des Ersten, Paul des Ersten, und Nikolaus des Ersten) überblicken, so finden wir eine grosse, wenn auch einseitige Ähnlichkeit dieses Zeitalters mit dem des alten Rom.

Das erste in die Augen springende Moment ist die vielleicht einzig in der Weltgeschichte dastehende Prunksucht, die mit dem eigentümlichen Leichtsinn der Russen gepaart, zu jener Zeit Dimensionen annahm, die wir kaum bei den wahnsinnigsten römischen Cäsaren antreffen können. Einige Beispiele seien hier angeführt. Kaiserin Anna liess für eine einzige Faschingsnacht ein grosses Schloss mit vielen Gemächern — aus Eis errichten. Wände, Fenster, Säulen, Statuen und Möbel des Märchenschlosses waren Eis. Zu dem in diesem Schlosse abgehaltenen Feste liess sie eigens für diese eine Nacht je zwei Vertreter — Männlein und Weiblein — eines jeden der mehreren hundert Volksstämme Russlands nach Petersburg kommen. Als Katharina zu ihrer Krönung von Petersburg nach Moskau reiste, erforderte diese Reise einen Aufwand von über zehntausend Pferden und achtzigtausend Dienern und Begleitern. Diese Kaiserin liess sich in Zarizino bei Moskau von dem bedeutendsten Baumeister ihrer Zeit — Baschenow ein gotisches Schloss errichten. Als es fertig war, kam es der lebensfrohen Herrscherin zu düster vor; sie liess es daher sofort abbrechen und an seiner Stelle ein anderes errichten. Selbstredend wollten die Paladine und Günstlinge an Prunk und Verschwendungssucht nicht nachstehen und sie überboten einander in dem unsinnigsten Luxus. Es wurden oft in einer unglaublich kurzen Zeit grosse Paläste erbaut, die den einzigen Zweck hatten, die Kaiserin auf ihren Reisen nur einen Tag lang zu beherbergen; war aber die Zeit gar zu knapp, so griff man zu den berüchtigten „Potemkinschen Dörfern". Graf Orlow, der Sieger im Türkenkriege, bestellte bei dem Maler Heckert ein Bild, das den Seesieg bei Tschesma darstellen sollte; der Maler hatte aber nie eine Seeschlacht gesehen

und so liess Orlow vor seinen Augen zwei eigens zu diesem Zweck erworbene Schiffe im Hafen von Livorno in die Luft sprengen.

Diese ungeheuerliche Prunksucht, die den Anschein erweckt, dass Geld zu jener Zeit nicht die geringste Rolle spielte, übte natürlich einen mächtigen Einfluss auf die Architektur aus. Die europäischen Baumeister mussten immerhin mit den Baukosten und dem verfügbaren Raum rechnen; in Russland scheint dies nie der Fall gewesen zu sein. Häufig wurden ganze Stadtteile angekauft und abgebrochen, um einem einzigen Palast mit Park und Wirtschaftsgebäuden Platz zu machen. So liess sich Rasumowskij im Zentrum Moskaus ein Wohnhaus bauen, das an die zehn Millionen Mark kostete, obwohl es nur aus Holz war; an dieses Haus schloss sich aber ein Park, der gegen 50 Hektar mass, also ungefähr das Areal der Stadt Luzern einnahm. Auf dieser absoluten Verachtung aller Gebote des Raumes und der Kosten beruht auch zum Teil die eigenartige Schönheit und Vornehmheit russischer Bauten. Alle Dimensionen sind so grossartig gewählt, dass die in West-Europa zu der gleichen Zeit entstandenen Bauten im Vergleich mit den russischen beinahe ärmlich erscheinen.

Das zweite Moment, das das Russland jenes Zeitalters mit dem kaiserlichen Rom und sogar mit dem alten Ägypten gemein hatte, ist die absolutistische Staatsform, der krasseste Despotismus, der allen Äusserungen der Kultur und somit auch der Baukunst seinen Stempel aufgedrückt hat. Wie im alten Rom und in Ägypten wurden zur Aufführung von Bauten geduldige und bedürfnislose Sklaven verwendet; die Leibeigenschaft bestand ja noch vor fünfzig Jahren. Diese Leibeigenen, die wie Vieh verkauft und behandelt wurden und als einzigen Arbeitslohn ihre Verpflegung erhielten, bildeten eine

TREPPENHAUS IN DER KAISERLICHEN GESTÜTDIREKTION

PORTAL DES SCHEREMETJEW-SPITALS

so billige Arbeitskraft, wie sie wohl kaum einem europäischen Baumeister zur Verfügung stand. Der Gedanke, der sich uns beim Betrachten ägyptischer Baudenkmäler aufdrängt: dass sie nur von unzähligen stumpfsinnigen Sklaven errichtet werden konnten, kommt uns unwillkürlich auch beim Anblick der Moskauer Bauwerke. Während aber der Empirestil in Westeuropa als Folge der grossen Revolution entstand und eine Sehnsucht nach den Freiheiten des republikanischen Roms ausdrücken sollte, wurde der gleiche Stil in Russland zum Ausdruck des Cäsarentums. Diese Verschiedenheit der dem Stil in Russland und in Westeuropa zu Grunde liegenden Ideen führte auch die schöpferischen Gedanken der ausführenden Künstler nach verschiedenen Richtungen. Und so ist der russische klassizistische Stil wie in der Konzeption, so auch in architektonischen Details von dem französischen und deutschen verschieden.

Diese Verschiedenheit beruht zum Teil auch auf Umständen rein lokaler Natur, wie dem Unterschiede der klimatischen Verhältnisse oder der zur Verfügung stehenden Baumaterialien. So wurden in Russland fast nie Steinquadern, sondern stets Ziegelsteine verwendet, was wieder einen Verputz unvermeidlich macht. Zu den charakteristischen Merkmalen des russischen Stils gehören ferner meist fusslose und immer unkannelierte dorische Säulen und ein verschwenderischer Reichtum an plastischem Schmuck und an Steinmetzarbeiten, die sich in westeuropäischen Bauwerken der gleichen Zeit nur sehr sparsam verwendet finden. Zu erwähnen ist noch der Anstrich der Fassaden. Der Verputz ist meist ockergelb, oft aber auch weiss, dunkelgrau, blaugrau und karmoisinrot getüncht, die Säulen und der plastische Schmuck bleiben weiss. Der dunkelgraue, fast schwarze Anstrich steigert den majestätischen und monumentalen Charakter. Am malerischesten wirkt der besonders beliebte ockergelbe Anstrich; er ist vornehm, wenn auch etwas kalt und giebt eine feine Gesamtwirkung mit dem dunklen Grün des an das Haus sich anschliessenden Gartens.

✲

Unter den Baumeistern kommen namentlich in der ersten Zeit noch ziemlich viele Ausländer vor, wie es schon die Namen: Rinaldi, Blank, de la

Motte, Guarengi u. s. w. beweisen. Der bedeutendste unter diesen ist Guarengi, der um 1770 aus Italien einwanderte. Er hat viele Bauten für Katharina, deren liebster Baumeister er war, und für viele Aristokraten ausgeführt. Zu seinen schönsten Werken zählt das in Ostankino bei Moskau erbaute Palais des Grafen Scheremetjew und das Scheremetjew'sche Krankenhaus in Moskau. Guarengi hat von einem einzigen Entwurf (der königlichen Reitschule in München) abgesehen, nur in und für Russland gewirkt und kann daher trotz seiner italienischen Abstammung als russischer Künstler gelten.

Der bedeutendste russische Baumeister des Zeitalters war Wassilij Iwanowitsch Baschenow. Er ist im Jahre 1737 zu Moskau geboren und genoss seine erste künstlerische Ausbildung in der Heimat. Später kam er nach Paris und arbeitete dort unter der Leitung von de Wailly. Die Pariser Akademie verlieh ihm für seine Entwürfe eine goldene Medaille und die Akademien von Rom, Florenz und Bologna ernannten ihn zu ihrem Mitglied. In Rom wurde ihm sogar eine Professur angetragen, doch kehrte er nach Russland zurück und trat in den Dienst der Kaiserin. Er baute für sie, sowie für verschiedene Aristokraten eine Reihe von Palästen, Monumentalbauten und Wohnhäusern. Sein Hauptwerk ist der Entwurf zu einem kaiserlichen Schloss in Moskau, das 30 Millionen Rubel kosten sollte. Von diesem Betrage entfielen 5 Millionen allein auf die Haupttreppe. Das Modell zu diesem Schlosse ist uns erhalten geblieben und zeugt von einer ganz ungewöhnlichen Phantasie. Dieses aus Holz, Pappe und Kork ausgeführte Modell kostete 60000 Rubel, der Bau selbst kam aber nie zur Ausführung. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen ferner der Justizpalast im Kreml und das mit einem Aufwande von 4 Millionen Rubel erbaute Golitzin'sche Krankenhaus in Moskau, welches noch heute in seinem ursprünglichen Zustande besteht. Baschenow erlebte die Vollendung des Krankenhauses nicht; nach seinem Tode (1799) wurde es von seinem Schüler und Mitarbeiter Kassakow vollendet.

INTERIEUR AUS DEM SCHLOSSE OSTANKINO BEI MOSKAU

EHEMALIGES STAATLICHES SALZMAGAZIN

Matwej Fjodorowitsch Kasakow, der neben Baschenow begabteste russische Architekt, hat auch noch am Justizpalast mitgearbeitet. Sein bestes Werk ist das herrliche in Louis XVI.-Stil erbaute Rumjantzew'sche-Museum zu Moskau, als dessen Erbauer noch vor wenigen Jahren Baschenow galt. Neuerdings wird ihm auch der Entwurf zum Golitzin'schen Krankenhaus zugeschrieben. Er war der erste, der sich vom strengen Klassizismus loszureissen suchte. Schon 1770 versuchte er neue Wege einzuschlagen; so wurde von ihm das herrliche in alt-russischem Stil gehaltene grüne Haus der Synod-Druckerei zu Moskau erbaut. Er kann als der erste Romantiker unter den russischen Architekten gelten.

Schliesslich ist noch Ossip Iwanowitsch Beauvais (ein Russe trotz seines französischen Namens) zu nennen. Er ist der Erbauer des mächtigen Triumphthors, das jedem Besucher Moskaus gleich am Westbahnhof auffällt, sowie fast aller um 1820—40 in Moskau errichteter öffentlicher Bauten.

Neben Guarengi, Baschenow, Kasakow und Beauvais sind nur noch wenige Namen bekannt. Die Schöpfer vieler schöner Bauwerke können heute entweder gar nicht, oder nur mit geringer Sicherheit festgestellt werden; die meisten sind in Vergessenheit geraten. So sind die Namen der Erbauer der hier abgebildeten Gestütsdirektion, des Gagarin'schen Palais, des „Englischen Klubs" u. s. w. nicht mehr zu eruieren. Das auch abgebildete Artamon Matwejew-Denkmal ist 1820 von Elkinsky erbaut.

❊

Die meisten der hier genannten Bauten sind noch heute recht gut erhalten, was allerdings weniger auf Pietät und Kunstverständnis, als auf einen gewissen Konservativismus zurückzuführen ist. Wesentlich ist auch der Umstand, dass in Moskau meistens an der Peripherie und nur wenig im Zentrum gebaut wird. Sehr wenige Bauwerke sind im Laufe des Jahrhunderts für immer vom Erdboden verschwunden; von den erhaltenen ist aber nur eine verhältnismässig geringe Zahl durch Umbauten und sonstige Vandalismen verunstaltet worden.

In der neuesten Zeit zeigt sich in Russland mit dem wachsenden Kunstverständnis auch ein reges Interesse für diese herrlichen Bauwerke. Es werden sogar Versuche gemacht den klassizistischen Stil in neuen Bauten anzuwenden und einzelne Architekten haben auf diesem Gebiete schon Bedeutendes geleistet. Um die Erforschung der klassizistischen Bauweise in Russland hat sich besonders der bekannte Landschaftsmaler Igor Grabar verdient gemacht. Er bereist seit Jahren das ganze Reich, entdeckt in Landsitzen und Provinzstädten neue architektonische Wunderwerke, stöbert in Archiven und hat bereits eine Menge interessanter kunsthistorischer Entdeckungen gemacht.*

* Ihm verdanke ich viele wertvolle Daten und auch die diesem Aufsatz beigefügten Abbildungen, die für sein demnächst bei Grossmann & Kröbel in Moskau erscheinendes Werk „Geschichte der russischen Kunst" bestimmt sind.

CHARLES KEENE, ZEICHNUNG

SAMMLUNG B. GRÖNVOLD

CHARLES KEENE
1823 – 1891

VON

JAN VETH

Lesen Sie wohl mal Zeitungen, durfte ich, nach einer Pause in der Unterhaltung, den alten Menzel einst fragen, worauf der Meister, den Zeigefinger seiner kleinen Hand nach oben richtend, mit dem gewissen soldatesk Prophetischen, das er einzelnen seiner Aussprüche beigeben konnte, antwortete: „Ich lese die schönste Zeitung der Welt."

Er meinte den Punch, und man kann sicher sein, dass Punch für ihn vor allem Keene bedeutete.

Es ist übrigens bekannt, dass persönliche Beziehungen zwischen Menzel und Keene bestanden haben, und aus Keenes Briefen können wir ersehen, welche Art Verbindung dies war. In einem vom 6. Oktober 1881 datierten Brief von ihm an einen Freund lesen wir: „Ich hatte gestern einen schwierigen Brief zu schreiben. Menzel, der grosse deutsche Künstler, schickt mir ein paar Photographien seiner Bilder. Ich habe seine Werke während meines ganzen Lebens gekannt und bewundert und habe

ihn als Europas grossen Meister gepriesen; so setzte es mich in Verlegenheit, ihm zu danken. Ich vergesse, ob Sie von seinen Arbeiten wissen. Er zeichnete viel auf Holz, und ich kenne ihn hauptsächlich aus Drucken. Ich schicke ihm nun ein paar Blättchen von meinen Skizzen, in grosser Angst, dass er nichts darin sehen und mich für eingebildet halten könnte."

Und eine ganze Weile später, am 13. April 1883 schreibt er: „Ich hatte einen Brief (sehr schmeichelhaft) vom alten Menzel aus Berlin. Er sandte mir eine Menge Proben und Drucke seiner Zeichnungen für Holz, Photographien seiner Bilder und Zeichnungen und ein halb Dutzend Skizzen von seiner Hand. Ich wünschte, Sie könnten sie sehen."

Im allgemeinen fühlte Keene für die besten Deutschen. Nicht allein bewunderte er schon früh das Vortreffliche in Menzels Friedrich dem Grossen, er hatte auch Blick für Alfred Rethel, von dessen Totentanz er gesagt hat: so sei nun der Holzschnitt, von dem er etwas hielte. Und besonders ergötzte er sich an der Gemütlichkeit jenes älteren Zeichners, mit dem Menzel so viel Verwandtschaft zeigt: Chodowiecki.

„Der letzte gute Fund den ich gethan", so schreibt er wieder an einen Freund, „war eine Ausgabe von Clarissa Harlowe im Französischen, in zehn Teilen, mit zwei Stichen von Chodowiecki in jedem Teil. Ich habe rasende Lust, das Buch dranzugeben und die Stiche herauszureissen. Kennen Sie das Werk dieses Künstlers? Ich halte ihn für den aussergewöhnlichsten Teufelskerl von einem Produzenten — und von in ihrer Art ausgezeichneter Kunst — von dem ich je gehört. Er muss erst noch entdeckt werden. Ich möchte wetten, dass von sieben Mitgliedern der Royal Academy vier nicht einmal seinen Namen kennen. Ich habe einen kleinen Teil seiner Werke gesammelt."

Und demselben teilt er seine Bewunderung für zwei bekannte Münchener folgendermassen mit: „Was sagen Sie von den Fliegenden Blättern? Sind die nicht besonders gut? Vor allem die Zeichnungen von Oberländer und Hengeler. Es sind einige prachtvolle Zeichnungen von diesen beiden Künstlern in der ersten Hälfte dieses Jahrgangs (1887) namentlich im Tierfach. Ratten, Mäuse, Frösche, Vögel und solch kleines Getier. Die Stutzer, Damen usw. sind gut, aber die sind leichter."

Diese Sympathie, welche Keene für deutsche Kunst hatte, wurde ihm von den Deutschen, mit Ausnahme von Menzel, nicht mit entsprechender Schätzung erwidert. Wenn *er* wetten wollte, dass vier von sieben Mitgliedern der Royal Academy von Chodowiecki nicht einmal den Namen kannten, so kann man wohl auch glauben, dass ein ebenso grosser Teil der Berliner Akademie-Mitglieder auch jetzt noch niemals von Keene gehört hat!

Und doch war Keene ein sehr grosser Künstler, wie übrigens direkt nach seinem Tode einstimmig und mit Nachdruck bezeugt wurde, am besten vielleicht von George Moore, der, für die outriert französisch gesinnten Verirrungen seiner Jugend in dem schärfst argumentierten Chauvinismus büssend, gerade der Mann ist, den ganzen Wert des genialen Punch-Zeichners zu schätzen.

„Der grosse Künstler", so schrieb dieser paradoxalste aber auch markigste der englischen Schriftsteller über moderne Kunst — „der grosse Künstler ist Der, der am rassigsten auf seinem heimischen Boden wurzelt, der am beharrlichsten sein Talent in einer Richtung kultiviert hat, und in einer Richtung allein, der sich am öftersten wiederholt hat, der am gierigsten sich selbst gelebt hat. In der Kunst bedeutet Eklektizismus Verlust des Charakters, und Charakter ist Alles in der Kunst." — Und nachdem er in einer glänzenden Tirade von brutalen Behauptungen dieses Thema durchgeführt hat, vor allem versichernd, dass Jeder ohne Umschaun und ohne Nebengedanken am liebsten bescheiden hinter der Tradition eines Meisters her wandeln muss, plaidiert er weiter: „Charles Keene suchte nie nach Originalität. Im Gegenteil, er begann damit, demütig John Leech, den Erfinder der Methode, nachzuahmen. Seine frühesten Zeichnungen waren kaum von denen von Leech zu unterscheiden. Er folgte bescheiden der Tradition, und die Originalität beschlich ihn unbemerkt. Charles Keene war kein Gelehrter, er dachte an wenig anderes als an sein eigenes Talent und den verschiedenartigen Aspekt des englischen Lebens, den zu verbildlichen er die Macht besass, aber er kannte vollkommen die Fähigkeiten seiner Begabung, die Richtung, in der sie entwickelt werden konnte, — und sein ganzes Leben war der Ausbildung dieses Talentes gewidmet . . . . . ."

In der That war er nur durch Gewissenhaftigkeit und Klugheit und enorm angespannte Ausdauer zu etwas Starkem gelangt. Er ist nicht früh reif gewesen. Noch mit siebenundzwanzig Jahren war er Mitglied einer Zeichengesellschaft, wo man glaubte, seiner Arbeit nur wenig Wert beilegen zu müssen. Er hatte die harte Jugend eines Engländers

und hat es sich auch später nie bequem gemacht. Alles, was seine Zeichnungen betraf, war gewissenhaft nach der Natur studiert, wie es im Anfang auch die geistig übrigens so weit von ihm entfernten Präraffaeliten wollten, deren Einfluss ihn doch gestreift hat. Über Keenes Art, nach dem Leben zu arbeiten hat sein Biograph Layard folgendes erzählt:

Es war eine feste Regel von ihm, wenn irgend möglich nach der Natur, oder wenigstens nach Modell zu arbeiten. In seinem Atelier war der grosse Spiegel, vor dem er, sich selbst als Modell dienend, zu stehen pflegte, ein wichtiges Möbel. Und nach seinem Tode wurden allerhand prachtvolle Proben von diesen nach sich selbst im Spiegel gemachten Zeichnungen, zwischen seinen Papieren gefunden. Er hatte es dabei sehr auf die Innenseiten von Briefumschlägen abgesehen. Manche Couverts taugten nicht und er bevorzugte gewisse braune, die er im Briefwechsel mit Swain, dem Holzschneider des Punch, empfing.

Immer auf der Suche nach Stoff, den er für seine Feder verwerten könnte, sorgte er, gerade wie ein Steuereinnehmer, dafür, ein Büchlein in der Tasche und ein Tintenfläschchen am Westenknopf sitzen zu haben, um so bereit zu sein, jedes vorkommende Begebnis oder Gesicht aufzuzeichnen. Wie weit er diese skrupulöse Art, selbst auf die alltäglichsten Dinge einzugehen, durchführte, wird am besten durch Folgendes illustriert, was eine Freundin von Keene erzählte. Eines Tages sagte ein Bekannter, der Vorlesungen über Hygiene hielt, zu ihr: Ich möchte wissen, ob Keene mir nicht eine Abbildung eines schiefgelaufenen, hochhackigen Stiefels machen würde, zur Erläuterung eines Vortrages. Die befragte Dame sagte, sie wolle sich bemühen und trug Keene bei seinem nächsten Besuch die Bitte vor. Gut, sagte der Zeichner, aber dann muss ich einen Schuh mit hohem Hacken haben, um es danach zu machen. Aber das können Sie doch ebenso gut aus dem Kopf, war die Antwort, und ausserdem habe ich keinen im Haus. Aber Keene war nicht dazu zu bekommen, die Zeichnung zu machen, ehe er seinen Willen hatte, und ein alter Schuh auf das Klavier gesetzt war, sodass er ein getreues Porträt liefern konnte, das nachher natürlich mit Stolz aufbewahrt wurde.

Ob es nun wahr ist, dass er manchmal auf dem Bock eines Wagens, auf dem Kutschersitz sass, um ruhig zeichnen zu können, was ja sehr möglich ist, so

CHARLES KEENE, ZEICHNUNG — SAMMLUNG B. GRÖNVOLD

viel steht fest, dass er oft an Strassenecken und Schaufenstern angetroffen wurde, wie er still vor sich hin seine Notizen machte. Einmal wurde er von einem Freund am hellen lichten Tag in Regentstreet gefunden, beschäftigt vom Trottoir aus eine neue Sorte Wurstmaschine abzuzeichnen. Obwohl er die Öffentlichkeit nicht scheute, wo diese wie hier bei der Arbeit unvermeidlich war, nahm er doch gern die Gelegenheit wahr, ein wenig gegen den Plebs beschirmt zu werden, und so bat er den ein unermüdlicher Charakterzeichner von scharfem Studium war. Obwohl sein Punch-Werk durchweg geistreich ist, weiss man, dass er sehr selten die Unterschriften selbst erdachte und dass er sich dafür sogar regelmässig Lieferanten hielt. Er war von Natur ein feiner Humorist, aber den litterarischen Humor wusste er viel mehr zu erfassen als zu erfinden. „Seine Erfindungskunst“, sagt sein übrigens wenig verständnisvoller Biograph richtig, „war graphisch — nicht literarisch“.

CHARLES KEENE, ZEICHNUNG

SAMMLUNG B. GRÖNVOLD

Freund, ihn zu decken. Dies wurde mit Hülfe eines Regenschirms bewerkstelligt, und unter diesem willkommenen Dach vollendete Keene seine Studie.

Aber das nettste Beispiel vielleicht, das zeigt, wie weit er diese Genauigkeit trieb, giebt eine Photographie, wo der Zeichner oben auf einer hohen Leiter steht, weil er das Portal eines Hauses unter einem bestimmten Winkel von oben aufnehmen wollte.

Dies alles liefert nicht allein den Beweis seiner höchst ernsthaften Arbeitsweise, sondern kennzeichnet auch die Persönlichkeit, die viel mehr als ein Karikaturenzeichner von eigentlicher Erfindung,

Keene besass nicht den brutalen Griff eines Rowlandson, Gillray oder Cruikshank, aber er verfügte über eine viel feinere Beobachtung als sogar der erste und grösste dieser drei. Die Formel für Keenes wenig philosophisch begründete, aber darum nicht weniger gesunde Arbeitsmethode, lässt sich am besten in seinen nicht sehr tiefen Ausspruch fassen: „Zeichnet die Dinge wie Ihr sie seht“. Dass das Besondere in seiner Kunst namentlich in seiner Art zu sehen lag, und noch mehr in der Kraft, das Gesehene zu gestalten, davon gab sich der gemütliche Mann wohl wenig Rechenschaft. Und dies berührt wieder zum grossen Teil eine der

CHARLES KEENE, ZEICHNUNG — SAMMLUNG B. GRÖNVOLD

Haupttugenden seiner Werke. Sie sind unbefangen, es steckt nichts Absichtliches darin. Auch hierin zeichnet er sich sogar vor all seinen Mitarbeitern vom Punch aus. Er beutete sein Talent nicht aus. Er probierte nicht sehr schön oder sehr geistvoll zu zeichnen, aber er machte es einfach besser als jemand anders. Viele französische und auch einige deutsche Zeichner der Gegenwart sind bewusst outriert, was selten ein Beweis innerer Kraft ist. Keene hat es verstanden beim gründlichsten Studium doch stets die easy appearance zu behalten, wovon schon Constable gesagt hat, dass die Natur sie in jeder Bewegung zeige.

Der Humor in Keenes Werk entsteht keineswegs durch das Verschieben der Dinge aus ihrem organischen Gleichgewicht. Sein Humor beruht auf einer, in vollkommenem Ebenmass aus der gesehenen Natur entnommenen Typierung und Komposition. Da ist keine Spur von Schminke in seinen Persönlichkeiten. Das ist es, wie mir scheint, was ihn auch so unendlich hoch über jene Sorte reputierter Zeichner erhebt, deren geschickte Zeichnungen immer aufgemachte Atelierarbeit bleiben. Es ist zu oft frisierte Bizarrerie an Menschen-Exemplaren, womit sie spielen. Man glaubt bei Solchen die Schweinsblase der kahlen Köpfe, die aufgesetzten Nasen, die angeklebten Bärte, die absichtliche Verzerrtheit der Gesichter herauszusehen. Nichts von alledem in Keenes Kunst, die stets so fern wie nur möglich vom Ostentativen, blieb und überall und immer den stärksten Duft von Unbefangenheit und Wahrhaftigkeit behielt. Die Mimik seiner Figuren hat er nirgends zu scharf betont, niemals sucht er den Ausdruck in der Heftigkeit der Gebärde. Aber seine Stärke ist es, einer Figur innerlichen Ausdruck zu geben in ihrem ganzen Auftreten, auch in der Weise, wie eine andere Figur auf derselben Zeichnung dazu im Gegensatz steht oder jene überwiegt. Sicher hat er nie — wie so viele — das Leben hauptsächlich im Lebendigen gesucht. Alles, was er der Kunst schenkte, hat er lauter gewonnen aus fein durchdringender Beobachtung, und aus feiner, flotter und prägnanter Wiedergabe des ruhig Gesehenen.

Mit freien, querdurch royalen, oft scheinbar groben Zügen, in nie aufgetragener, feiner Typierung, meistens im breitesten Schwarzweiss-Stil, bringt er unerschöpfliche Variationen von Strassenmusikanten, Bauersleuten, Laufburschen, Philantropen, Kutschern, eiligen *city-men*, vornehmen und bürgerlichen Damen, Schulkindern, Doktoren, Barbieren, Leichenbittern, Krämern, Bademännern, Hirten, Schutzleuten, Lakaien, Trunkenbolden, Lohndienern, Schlächtern, alten Herren, Küchenfeen, Stallmeistern, Anglern, Pfarrern, Soldaten, Sonntagsherrchen, Matrosen, Wirtinnen, Burgherren, Strassendirnen, Pferdehändlern, und wer weiss Wen und Was noch, aufs Tapet, und trifft ohne äusserliche Auftakelung in seiner Beson-

derheit meist den intimsten Charakter. Wenn man Keene, wie alle Künstler, die in einer deutlich erkennbaren Manier unermüdet schaffen, auch mal Eintönigkeit vorgeworfen hat, so ist mir z. B. unter allen französischen Zeichnern miteinander keiner bekannt, der solche Mannigfaltigkeit von Persönlichkeiten vorgeführt hätte. Und doch bringt das nicht das Ermüdende einer dokumentären Reihe mit sich, die durch berechnete Verschiedenartigkeit erstaunen will. Er unterstreicht seine neuen Entdeckungen nicht. Keene zeichnet in ihrem feinerfassten Charakter die Dinge weder nachdrücklich, noch peinlich, noch mit Selbstgefälligkeit. Aber, immer auf das Wesen eingehend, ist alles offen hingesetzt, klar und freudig. Das glücklich gereifte, frohsinnige Talent von einem leidenschaftlichen Bewunderer des Alltagslebens spricht bei ihm aus jedem Zug. Selbst das Gradlinige wird pittoresk unter seinen Händen.

„Der Mann, der etwas zeichnen kann, kann alles zeichnen", pflegte er zu sagen, und für ihn war alles schön zum Zeichnen. Mit der oft unbrauchbar gescholtenen modernen Kleidung verstand er umzuspringen wie mit dem verlockendsten Material. Und das, weil es ihm nicht um das Äusserliche, das Textuale, den Stoff zu thun war, sondern um das global Charakteristische des Schnittes und mehr noch um die Leiber, Arme und Beine und um deren Charakter und Bewegung unter den Kleidern. Bei ihm machen die Kleider nicht die Leute, sondern die Leute machen die Kleider. Er sieht nicht die Kleider allein, er sieht vor allem die eigentümliche Art der Menschen, die Kleider zu tragen, mit einziger Meisterschaft.

In einem von Ruskin den Punch-Zeichnern gewidmeten Artikel, der eine Fülle von politischen, sozialwissenschaftlichen und moralistischen Weitschweifigkeiten enthält, wird zwar du Maurier als unerreichter Meister der Schwarzweiss-Kunst behandelt — aber dieser vielfach bedeutungsvolle Schriftsteller, der aus den weiten Ärmeln seines Prophetenmantels, neben so reichen Kenntnissen und so vielem Schönen, auch solchen Unsinn und soviel Kram geschüttet hat, hält es nicht der Mühe wert, auch nur im Vorübergehn den Namen von Keene niederzuschreiben. Doch lege man mal eine seiner Zeichnungen neben eine du Mauriers. Man vergleiche nur z. B. ein Paar Hosenbeine von Keene mit einem Beinkleid des andern. Dann begreift man, dass du Maurier sich einmal in einem Vortrag über die Unhandlichkeit unserer Kleidung beklagen konnte. So spricht im Grunde ein Kostüm-

CHARLES KEENE, ZEICHNUNG — SAMMLUNG B. GRÖNVOLD

zeichner, nicht Jemand, der durch alles hindurch, den lebenden Charakter der Dinge spürt. Wie Mars, ganz ausserhalb des reell Gesehenen, ein Kanon der ordinären französischen Eleganz festgestellt hat, so schuf du Maurier — ich weiss sehr wohl, wie weit er über jenem französischen Chic-Lieferanten stand — sich ein Kanon für moderne englische Grazie aus gutem Hause. Doch viel weiter ging er nicht. Er gab ausser der äusseren Anmut seiner distinguierten Gesellschaft nur noch deren artige Mimik, die so gut auf die schneidig redigierten Unterschriften passt. Er zeichnete die Welt, in der solche Sottisen, wie er sie so gut ersann, gesagt werden können, aber er schuf nicht eigentlich die eigenartigen Menschen, die so eigenartig handeln und reden müssen, in leibhaftiger Gestalt. Dieser begabte Mann, der auf so geistvolle Art, Woche um Woche die Narrheiten einer Treibhauskultur nach verführerischer Einakter-Art an den Pranger gestellt hat, verfügte ohne Kampf und Mühe über ein Talent, das selbst nur aus behaglicher Kultur hervorgegangen war. Aber nirgends schlug das Rasse-Zeichnen durch, das bei Keene jeden Zug beherrscht.

Bei Keenes faseriger Rauheit des Strichs, nirgends eine Spur jenes sauber-karrierten Ausfüllens, dessen sich du Maurier so unaufhörlich bediente. Seine in Hauptzügen locker aber energisch angegebenen Grundpläne schattiert er nachher leicht mit breiten Kratzern gegen die Richtung der Flächen, je nachdem die intime Schwarzweiss-Wirkung es erfordert, und so erlangen Keenes Interieurs und Strassenszenen und Landschaften eine saftige Knappheit von Ansehen, eine lustig atmende Bewegung. Seine forsch hingesetzte Linie hat doch von Haus aus Luft und Licht um sich her und enthält, sozusagen, das Melodiöse des Lebens. Eine Zeichnung von Keene ist nicht von einer Hand gemacht, sie scheint wie von selbst gewachsen. Und es verhält sich mit seinem Werk wie mit den Bildern des Jan Steen, worin die grössten Qualitäten von Modellierungsvermögen und Technik so sanftgleitend eingegliedert sind, dass es scheint, als habe der Schöpfer dieser vollkommenen Kunst einfach so vor sich hin ein frohsinniges Liedchen geflötet.

Und das bleibt dann auch das Hervorragendste an Keene, dass er bei so viel Sachlichkeit so viel Blüte, bei so viel Schärfe so wenig Nachdruck, bei so viel Franchise so feine Reserve, so viel Bewegung bei so viel Ebenmass, etwas so Selbstverständliches bei etwas so durch und durch Studiertem, so viel Freiheit bei so unverkennbarem Durchdringen, und vor allem bei so schneidiger Ausführlichkeit ein so meisterliches Zusammenfassen gegeben hat.

KARL STEFFECK, DER KÜNSTLER IM HOFE

ERINNERUNGEN AN KARL STEFFECK*

VON

MAX LIEBERMANN

Ich kam als Sekundaner zu Steffeck, 1863 oder 64, um Mittwoch und Sonnabend Nachmittags bei ihm zu zeichnen. Nachdem ich 1866 das Abiturientenexamen gemacht hatte, trat ich in sein Schüleratelier ein, um Maler zu werden. Möglich also, dass mir Steffecks Bild als zu „verklärt“ in der Erinnerung geblieben ist, im Licht der goldenen Jugendzeit. Steffeck erscheint mir wie „der grosse Künstler“ in Romanen: schön, geistreich, witzig, unter dessen Pinsel mühe- und sorglos, bei anmutigem Getändel mit schönen Damen und klugen Reden mit vornehmen Herren, Meisterwerke entstehen.

Steffeck bewohnte in seinem Hause Hollmannstrasse 17 — er war aus begüterter Familie — das Erdgeschoss: in den anstossenden Garten hatte er 2 Ateliers bauen lassen, für sich und seine Schüler.

* Es sind drei Generationen, die in diesem Heft vor uns hintreten. In der Mitte steht Karl Steffeck, seit dessen Geburt am 4. April neunzig Jahre verflossen sind. Er weist zurück auf Franz Krüger und vorwärts auf Max Liebermann. Denn er war der Schüler Krügers — ein vielgeliebter Schüler, wie es die beiden hier abgedruckten Briefe beweisen —, und wurde dann der erste Lehrer Max Liebermanns, — ein treu verehrter Lehrer, wie diese Erinnerungen uns zeigen. Das Nebeneinander dieser drei charaktervollen Persönlichkeiten, die bei aller Verschiedenheit etwas berlinisch Verwandtes haben, und die anschaulich lebendig ein Stück neuerer Kunstgeschichte verkörpern, wirkt wahrhaft episch und ist an sich schon ein ästhetischer Anblick. D. Red.

Die Hochschule für bildende Kunst, die damals Akademie hiess, war sehr versumpft und erfreute sich keines besonderen Renommées. Desto mehr Zuspruch hatte Steffeck, dessen Schule nach Pariser Vorbild — dem einzig nachahmenswerten — eingerichtet war: Vormittags von 9—1 Uhr wurde nach dem lebenden Modell gearbeitet, nachmittags nach Gips gezeichnet und abends von 6—8 Uhr war Aktsaal, wo neben uns angehenden Malern Architekten wie Kayser und von Grossheim, Kunsthistoriker wie Wilhelm Bode die menschliche Figur studierten. Oft zeichnete Steffeck selbst mit und es war eine Freude zu sehen, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit er das Modell hinunterfegte, fast ohne den Bleistift abzusetzen. Korrekturen gab's bei ihm nicht wie bei seinem Meister Gottfried Schadow, von dem Steffeck oft die niedliche Geschichte erzählte, dass, als sein Sohn Wilhelm, der spätere Akademiedirektor in Düsseldorf, ihn um einen Groschen für Gummi gebeten, ihn gefragt hätte, wozu er Gummi gebrauchte, er, Gottfried Schadow, mache keinen falschen Strich, den er wegzuwischen hätte.

Nach seinem allmorgenlichen Spazierritt, so gegen 10 Uhr, kam Steffeck ins Schüleratelier, gewöhnlich noch in Reithosen und mit Sporen an den Stiefeln; im Munde die Zigarre, die er in einem fort ausgehen liess, um sie ebenso oft wieder in Brand zu stecken. Er interessierte sich nur für die Arbeiten, in denen er etwas in der Natur Beobachtetes wiedergegeben fand. Routine und Chick waren ihm ein Greuel, ebenso wie die gewerbsmässige Kalligraphie, wie sie damals auf den Akademien gelehrt wurde. Überhaupt wurde er nicht müde, vor diesen Pflanzstätten des Künstlerproletariats zu warnen: „Entweder hat Einer genügend Talent, dann braucht er den akademischen Unterricht nicht, oder er hat nicht genügend Talent, dann nützt er ihm nichts.“ Richtig zeichnen lernen, das Übrige war ihm Hekuba.

„Zeichnet, was Ihr seht,“ war seine immer wiederholte und beinahe einzige Lehre. Mit sonstiger Ästhetik behelligte er uns nicht, denn er wusste, dass alles Lernen in der Kunst in nichts anderem bestehen kann, als die Form zu finden, das Gesehene wiederzugeben.

Daher hatte er nur Schüler, die ihn grenzenlos verehrten, oder solche, die ihn ebenso grenzenlos hassten und — bald weiterzogen, besonders nach München, wo Piloty den Nürnberger Trichter zu haben schien, d. h. in ein paar Monaten hatten ihm seine Schüler, die vornehmlich Polen, Tyroler, Böhmen waren, sämtliche Mal-Tricks und Schlenker abgeguckt und nacheinander gab's eine berühmte tyroler, eine polnische und böhmische Malergeneration. Neben dem vielen G'schnass und dem talentvollen Kitsch trat damals gerade ein wirkliches Genie wie Makart auf, und ich erinnere mich noch des beispiellosen Erfolges seiner Pest von Florenz. Steffeck sagte von dem Bilde: es ist schlecht gezeichnet und mit Hurensalbe lasiert. Und wenn er das Wort nicht erfunden hatte, so hätte er's jedenfalls erfunden haben können.

Er war ein zu getreuer Schüler Schadows und seines vergötterten Lehrers Franz Krüger, dazu Berliner bis auf die Knochen, um sich irgendwelcher Gefühlsduselei in Form oder Farbe hinzugeben. Für das französische Blut in ihm — er gehörte zur Kolonie — war nur der Gedanke, der klar ausgedrückt war, klar gedacht. Auf Klarheit und Richtigkeit war sein Streben in der Kunst gerichtet, wobei er leider, ohne es zu merken, in allzu grosse Nüchternheit und Trockenheit verfiel. Die Franzosen schienen ihm seinem Kunstideale am nächsten zu kommen: er hatte ein paar Jahre in Paris studiert, er sprach glänzend französisch und wurde nicht müde, Paris als das Dorado der Kunst uns zu schildern. Seit Napoleon III. herrschte Couture als französischer Malerkaiser und jeder Maler, der sich einigermassen respektierte, suchte sich dessen Rezept für die alleinseligmachende Malerei zu verschaffen. Der alte Ravené hatte den berühmten Edelknaben von Couture für seine Galerie erworben und es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, dass er bis zum französischen Krieg als schönstes Stück Malerei bei uns angesehen wurde.

Auch Steffeck lehrte nach Coutures Methode: die Zeichnung wurde zuerst mit einem dünnen Umbraton angetuscht, dann wurden die Lokaltöne in die braune Untermalung hineingesetzt, die Schatten blieben womöglich von der Untermalung, jedenfalls ganz dünn und transparent, stehen und zum Schluss wurden ein paar pastose Glanzlichter aufgesetzt. Neben der Korrektheit der Zeichnung handelte es sich für Steffeck um Eleganz des Vortrages. Wo diese beiden Eigenschaften einem höheren, gesteigerten Leben geopfert waren, wie bei Menzel, war's aus mit seiner Anerkennung. Überhaupt hatte er eine ausgesprochene Abneigung gegen Menzel, vor dessen „Karikaturen“ er uns eindringlich warnte.

Freilich stand Steffeck damals mit dieser seiner Abneigung gegen Menzel durchaus nicht vereinzelt

da. Dieser war noch der Apostel des Hässlichen, wie ihn W. von Kaulbach genannt hatte und noch längst nicht der „Altmeister mit dem Schwarzen Adlerorden".

Man weiss, wie Schadow über Menzels erste Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Grossen in der Haude und Spenerschen Zeitung geurteilt hatte: „Die Kritzeleien oder Griffonagen eines gewissen Menzel seien des grossen Königs unwürdig", und noch 1861 erwähnt Wagen, in seinem Katalog zu der Wagnerschen Sammlung, Menzels, von dem kein Bild in der Sammlung war, überhaupt nicht. Bis vor dem französischen Kriege waren neben Steffeck der alte Eduard Meyerheim, Gustav Richter, Eduard Hildebrandt und Carl Becker viel berühmter als Menzel und Steffecks Urteil über ihn erhellt aus folgender Geschichte, die mir mein damaliger Meister öfters als einmal erzählte (denn er war sehr stolz darauf). Menzels Krönungsbild war gerade ausgestellt und war sehr abfällig beurteilt, besonders von Steffeck. Menzel, dem das zu Ohren gekommen sein mochte, hatte sich an Steffeck brieflich mit der Bitte gewandt, wenigstens vor dem Publikum sein ungünstiges Urteil über das Bild etwas zurückzuhalten, worauf ihm Steffeck geschrieben, dass er sich der grössten Mässigung befleissigt hätte, sonst hätte er erklärt, dass das Krönungsbild aussähe, als ob 14 Tage — S.... dreck darauf geregnet hätte. Menzels Genie war seiner Zeit um eine Generation voraus, deshalb war unserem Meister, der trotz seines Talentes ganz in seiner Zeit steckte, Menzel zuwider, wie diesem 30 Jahre später etwa die Impressionisten zuwider waren.

KARL STEFFECK, PFERDESTUDIEN

Steffeck war Vater von 14 Kindern und während der zweieinhalb Jahre, die ich sein Schüler war, hatte ihm seine Gattin drei Zwillingspaare hintereinander „geschenkt"; trotzdem glaube ich nicht, dass die Sorge um seine grosse Familie ihn — wie er oft im Missmut behauptete — an der vollen Entfaltung seines

Talentes gehindert hat. Sein kolossales Jugendwerk „Albrecht Achill", das er als Dreissigjähriger gemalt, hatte sein Renommée gegründet; zwanzig Jahre später malte er das fast ebenso grosse Bild, das jetzt im Schlosse hängt: „König Wilhelm nach der Schlacht von Königgrätz", leider ohne den erhofften Erfolg. Das grosse Format lässt die Fehler oder richtiger das Fehlende in Steffecks Talent natürlich vergrössert erscheinen. Ihm fehlte die innere Leidenschaft, der Kampf und das Ringen nach dem Höchsten, die Konzentration, vor allem aber der künstlerische Egoismus, der alles seinem Werke opfert. Weil sein Werk ihn nicht mit sich fortreisst, reisst er auch uns nicht mit sich, wie z. B. Schmitson, der grade damals, Anfang der sechsziger Jahre, Berlin enthusiasmierte.

Besser als in den grossen Maschinen, wie „Albrecht Achill" oder „Die Schlacht von Königgrätz", erscheint daher Steffecks Talent in den unzähligen Pferde- und Hundebildern kleineren Formats; am schönsten aber in seinen Pferde- und Reiterporträts, die er zu 6 Friedrichsd'or das Stück und gewöhnlich à la prima in einer Sitzung heruntermalte — auch darin, dass er nur prima malte, zeigte sich sein gesunder Instinkt — die und die glücklichen Besitzer oft noch nass mit nach Hause nehmen konnten. Ausser Franz Krüger verstand wohl Keiner ein Pferd so gut wie Steffeck. Bevor er den Gaul malte, liess er ihn sich in dem kleinen Garten hinter seinem Atelier vorreiten — ach! wie oft und wie gern habe ich's gethan —, um seine Gangart kennen zu lernen. Mit wunderbarer Sicherheit und mit photographischer Treue wusste er sie nachher wiederzugeben. Er hatte eine Steeplechase gemalt, wie ein Gaul, alle vier Beine unterm Leib, über eine Hürde setzte, und die Kritik hatte ihn wegen der allerdings höchst ungewöhnlichen und gewagten Stellung der vier Pferdebeine als unmöglich in der Natur heftig angegriffen. Eines Tages zeigte er uns triumphierend eine Momentphotographie, die inzwischen erfunden war und woraus deutlich hervorging, dass er ganz richtig die Stellung der Pferdebeine wiedergegeben hatte. Und nur Jemand, der sich mit ähnlichen Problemen beschäftigt hat, weiss, was es heisst, derartige Bewegungen zu beobachten und richtig wiederzugeben. Sein Sinn für Zeichnung war eminent: wie jedes wahrhaft künstlerische Zeichen, beruhte er auf dem Gefühl für richtig und gross gesehene Verhältnisse. Ich entsinne mich noch eines seiner Skizzenbücher mit Studien zu einer Parforcejagd, die er für den Grossherzog von Mecklenburg malen sollte; oft nur Andeutungen, der Kopf in Form eines Ovals und mit ein paar Strichen für Augen, Nase und Mund, aber die Proportionen waren so richtig, dass man aus den wenigen Strichen die dargestellten Personen erkennen konnte.

Doch, wie gesagt, Steffeck war nicht nur Berufsmensch und Familienvater: er war auch Genussmensch. Er interessierte sich für alles, für Politik, für alles, was in der Welt, d. h. in Berlin, passierte. Er sass in unzähligen Kommissionen und er war wohl durch zwanzig Jahre Präsident des Vereins Berliner Künstler. Nicht nur Präsident, sondern dessen Seele: er hatte es verstanden, durch Heranziehen von führenden Männern aus andern Berufen, aus dem Verein den geselligen Mittelpunkt Berlins zu machen. Ich glaube, dass er Präsident des Vereins blieb bis zu seinem Weggange nach Königsberg, wo er Direktor der dortigen Akademie wurde. Jetzt ist aus dem Verein, der ursprünglich nur gesellige und wohlthätige Zwecke verfolgte, weder zu seinem Vorteile, noch zu dem seiner Mitglieder ein kunstpolitischer geworden: nachdem er die Mitwirkung an den grossen Kunstausstellungen erlangt hat, wird er versuchen, auch Juryfreiheit für die Mitglieder des Vereins herauszuschlagen. Und es liegt auf der Hand, dass dadurch das Niveau der Kunst in Berlin unendlich leiden muss.

Ich sah Steffeck zum letzten Male im Jahre 1886, als er von Königsberg auf der Durchreise nach Karlsbad, sich ein paar Tage hier aufhielt, er war ein Greis geworden, der, von Rheumatismus geplagt, sich nur mühsam, auf den Stock sich stützend, fortbewegen konnte und wenige Jahre darauf, 1890, ist er gestorben.

Es wäre lächerlich, von Steffeck in Superlativen zu reden: er selbst — denn er war wie Th. Fontane, mit dem er auch sonst manche Ähnlichkeit hat, ein Cyniker, und zwar von der Sorte, der sentimentale Phrasen und feierliche Redensarten am ekelhaftesten sind — würde am lautesten darüber lachen. Aber er war ein ganzer Mensch und ein echter Künstler, der sein Handwerk ehrte und darum sollte auch ihn das Handwerk ehren.

Seine Kunst und sein Leben waren ausgeglichen und in Harmonie, daher die Liebenswürdigkeit, die beides umstrahlt.

Ich aber wollte der Liebe und Verehrung, die ich ihm übers Grab hinaus bewahrt habe und bewahren werde, Ausdruck geben: Nehmt alles nur zusammen, Steffeck war ein famoser Kerl.

KARL STEFFECK, FRAU VON KRAUSE ZU PFERDE

ZWEI BRIEFE FRANZ KRÜGERS AN KARL STEFFECK

Mein lieber Herr Steffeck:

Sie haben mich durch Ihren eben so lieben als interessanten Brief recht sehr erfreut; er hat mich einestheils über Ihr Wohlergehen beruhigt, anderntheils von dem Zustande der dortigen Kunst in Kenntniss gesetzt. Ich danke Ihnen recht herzlich dafür und sollten Sie einmal wieder die Idee bekommen, mir schreiben zu wollen, so genieren Sie sich keineswegs wegen der Länge des Briefes und lassen Sie dabei das Sprichwort gelten: je länger je lieber! Ohne nun auf die einzelnen Punkte in Ihrem Briefe zurückzukommen, so hat mich besonders die Schilderung über die Art des Grau-Malens der dortigen jungen Künstler um so mehr in Verwunderung gesetzt, als uns Deutschen ja die Farbe in den französischen Bildern vorzugsweise zusagt. Sollte dies Verfahren nicht dazu dienen, die Leutchen im Zeichnen und Modelliren erst recht fest zu machen? Dieser einzig guten Grundlage folgt alsdann, vorausgesetzt, dass einer Farbensinn hat, die Farbe von selbst. — Wie beneide ich Sie so viel Schönes sehen, die Ateliers der berühmtesten dortigen Künstler besuchen zu können! etc. Wills Gott, im nächsten Frühjahr; dann hoffe ich, Sie auch noch dort zu treffen und nehme im Voraus Ihren Schutz und Beistand in Anspruch. Sehr freue ich mich, Arbeiten von Ihnen zu sehen, bitte Sie aber, doch die Pferde nicht ganz zu vernachlässigen Sollte auch die franz. Cavalerie deren nicht die schönsten haben, wie ich schon vielfach gehört habe. — An Le Poitteoin 1000 Grüsse sowie an meine Landsleute, die sich meiner erinnern — Hier ist alles beym alten. Perdisch geniert mich sehr durch seine feurige Lebhaftigkeit und Raabe durch sein burschikosen, liederlichen Lebenswandel!! Themann will ein religiöses*

* (aus Paris).

historisches Werk auf die Reformation bezüglich herausgeben und hat Herrn Perdisch dafür angepumpt, jedoch vergebens. Wollen Sie ihm nicht 4—500 Thaler dazu vorschiessen oder schei...... Meine Wenigkeit ist jetzt mit den Hannoverschen Bildern beschäftigt und ich werde nun bald diesen liebenswürdigen Monarchen zu Pferde mit Umgebung in der Art wie den Kaiser von R. eben so gross beginnen. — Nun leben Sie recht wohl, mein lieber Herr Steffeck. Gott erhalte Sie gesund, heiter, lasse Sie recht ernst und fleissig wie Sie es immer waren und gebe ihnen die gute Idee ein, mir recht bald wieder zu schreiben. Meine Frau grüsst Sie herzlich und vereinigt ihre Wünschen für Ihr Wohl mit den Meinigen. Behalten Sie lieb

Ihren

aufrichtigen Freund F. Krüger

Berlin d. 6. April 40.

Mein verehrter lieber Herr Steffeck!

Ihre freundliche Zuschrift aus Rom hat mir eine recht herzliche Freude verursacht, nicht allein seines interessanten Inhaltes wegen, sondern hauptsächlich deshalb, weil ich daraus erkenne, dass Sie meiner noch freundlich gedenken. Ich danke Ihnen für diese Teilnahme und wünsche Ihnen aufrichtig alles Wohlergehen in Ihrer künstlerischen Laufbahn. Ein Bild, was Ihr Herr Vater die Güte hatte, mir zu zeigen, das erste, glaub' ich, was Sie in Rom vollendet, hat mir in Farbe, Composition und theilsweiser Technik recht wohl gefallen, nur (nehmen Sie, ich bitte, den freundlichen Rath Ihres Freundes wohlgefällig auf) in der Zeichnung, besonders der Hände etc. dürften Sie etwas gewissenhafter sein, da Zeichnung, wie ich mir einbilde, die Grundlage alles Malens ist. Die Studien die Sie in Paris gefertigt und die mir von Ihren verehrten Eltern auch gezeigt wurden, haben mir in jeder Einsicht, besonders aber in der Farbe ausserordentlich gefallen und mit aufrichtiger Freude habe ich darin die grossen Fortschritte bemerkt, die Sie in der Kunst gemacht. Gebe der Himmel Ihnen frohen Sinn, Ausdauer iu der begonnenen Laufbahn, Gesundheit und es wird Ihnen nicht fehlen. —

Was mich anbelangt, so habe ich, Gott sei Dank, immer vollauf zu thuen.

Ausser den König und Hannover in Lebensgrösse zu Pferde, von dem Kronprinzen, von einigen Generalen umgeben, (ein Bild, was mich interessierte) habe ich kürzlich unseren König zu Pferde, halbe Lebensgrösse, mit zahlreichem Gefolge eine Parade seines Regimentes abnehmend, vollendet und die Composition, die Russischen Garden auf einem Bilde darstellend, von welchen Sie die Skizzen bei mir noch gesehen haben, ist in 8.—14 Tagen auch fertig. Es ist ein reiches aber sehr buntes Bild, was sehr mühsam auszuführen war. Nächst diesen Arbeiten habe ich noch zwei grosse Bilder begonnen, wovon das Eine mich lebhaft beschäftigt, das Andere mich dagegen eben so sehr langweilt. Das Erste ist der russische Fürst Wittgenstein neben seinem Pferde stehend, mit Umgebung in Lebensgrösse, das Zweite die Huldigungsszene, die in der Natur über alle Beschreibung grossartig war, in der Ausführung zu einem Gemälde indessen höchst monoton und langweilig ist. Indessen ich habe den Auftrag einmal angenommen und lasse durch Schwarz auch schon tapfer die Architectur (von der Schlossapotheke nach den Linden zu) aufzeichnen. — Sonst wüsste ich Ihnen nichts weiter von meiner Wenigkeit zu melden, als dass ich mich mit meiner Frau wohl und munter befinde, was wir Ihnen von Herzen auch wünschen. — Rabe ist wie Sie wissen werden, in Paris und hat auf 2 Jahre vom König 1000 Thaler bekommen; eine Vergünstigung, die natürlich viele Neider fand bey ihn, der vermögende Eltern hat. Perdisch ist stets noch mein treuer Gefärte im Atelier, sonst hätte aber auch, ausser Schwarz, der wie ich eben schon bemerkt, am Huldigungsbilde zeichnet, Niemand weiter Platz, da es für den Augenblick recht sehr mit Arbeiten angefüllt ist. — Mein Pferd, ein sehr kräftiger Yvenacker dunkelbrauner Wallach, sowie meine Hunde, deren ich 6 Stück sehr schöner habe, die aber für den Augenblick durch einen unglücklichen Zufall sich fasst alle lahm gelaufen haben, lassen sich Ihnen schönstens empfehlen. — Nun mein lieber Herr Steffeck, muss ich schliessen, da es mir an Raum gebricht und ich Sie mit meinem Gewäsch auch nicht länger langweilen möchte. — Meine Frau und ich grüssen Sie von ganzem Herzen und wünschen Ihnen alles Wohl im fernen Süden. Der Himmel erhalte Sie gesund und .... tugendhaft und lassen Sie Ihre Freunde in der Heimat nicht ganz vergessen, besonders aber nicht

Ihren treu ergebensten Freund

F. Krüger

Berlin, den 18. Sept. 41.

CHRONIK

In diesen Blättern ist es oft ausgesprochen worden, was Hugo von Tschudi unserem Kunstleben bedeutet. Vor kurzem noch konnte gezeigt werden (im Februarheft des fünften Jahrganges), dass die Deutschen diesem Mann die Anfänge einer wahrhaften nationalen Galerie verdanken. Man mag also ermessen, mit welchen Gefühlen wir die Nachricht aufgenommen haben, dieser charaktervolle Organisator solle moralisch gezwungen werden, sein Amt niederzulegen. Lange hat eine Nachricht nicht so lebhaft ergriffen, trotzdem man abgehärtet sein könnte.

Der Groll der akademisch Rückständigen gegen Tschudi ist alt. Einflussreiche unter ihnen, die mit der Placierung ihrer schlechten Bilder unzufrieden sind, liegen dem Kaiser, direkt oder indirekt, seit Jahren mit entstellenden Berichten in den Ohren.

Über die Umstände, die nun zur Krisis geführt haben, soll heute noch nicht ausführlich gesprochen werden. Es handelt sich um nicht vorherzusehende Willensänderungen des Kaisers, die Tschudi in peinliche geschäftliche Verlegenheiten gebracht und denen der Minister sich in befremdlicher Nachgiebigkeit gebeugt haben; um einen durchsichtig diplomatischen Rat, Tschudi möge Urlaub nehmen und um andere Vorgänge dieser Art, die sich nicht sachlich, sondern höchstens bureaukratisch formalistisch rechtfertigen lassen. Endgültige Entscheidungen sind noch nicht gefallen; man schwankt hier und da noch, ob man dem Wunsche folgen soll oder der Pflicht. Wir wollen hoffen, dass man zur Besinnung komme. Geschieht es nicht, so muss Alles gesagt werden. Die Rolle aller Beteiligten ist bekannt.

Wir stehen jetzt an einer Grenze.

Bruno Pauls Stellung, die er seit wenigen Monaten erst bekleidet, gilt ebenfalls als schwer erschüttert; der Kaiser ist wütend über diese Wahl. Und Unruhe und Nervosität herrscht auch in dem Teile des Ministeriums, wo Muthesius, der Reorganisator des kunstgewerblichen Unterrichtes in Preussen, wirkt. Es will Einem sogar wieder ungewiss werden, ob Messel zum Bauen der Museen überhaupt kommt; und eben erleben wir es, dass man 70 deutsche Künstler zum besten hatte, als man ihre Vorschläge zur Umgestaltung des Brandenburger Thors einforderte, weil damals schon Ihne mit seinem kindischen Entwurf im Hintergrund als Begünstigter stand. Nun kommt diese Affäre Tschudi hinzu. Und das in dem Augenblick, wo er die Vorarbeiten

beendet hat, wo er daran ging die Plastik zu reorganisieren, ein Museum der Lebenden zu gründen und andere konkrete Pläne zum Segen der deutschen Kunst zu verwirklichen. Seine Galerie reizt schon jetzt den Neid des Auslandes; um dieser Schöpfung willen bewundern uns selbst die Franzosen. Liesse man Tschudi zehn Jahre noch an seinem Werk arbeiten, so würde es vorbildlich sein für die ganze Welt.

Nicht um eine berlinische oder preussische Angelegenheit handelt es sich hier, sondern um eine alldeutsche. Unter den wirklich schöpferischen Künstlern hat die Nachricht unendlich erregend gewirkt. Und wer irgendwie ein rechtes Verhältnis zur Kunst hat, fühlt einen Grimm in sich, der gefährlich ist, weil kein Ausfluss dafür vorhanden ist. Die Zeitungen haben begriffen, was auf dem Spiel steht und mit erfreulicher Einigkeit Protest erhoben. Wenn die Regierenden noch hören können und wollen, so ist es jetzt an der Zeit. Sie haben die Pflicht dazu, als Diener der Nation. Der Bürger ist es, der diese Galerie bezahlt und erhalten hat; ihm gehört sie. Wer sie leichtsinnig ruiniert, übervorteilt ihn und bringt ihn um sein Eigentum. Behandelt ihn daneben wie einen Schulbuben, der sich jeder Laune fügen muss. Ein Parlament, das jetzt nicht Einspruch erhebt, ist hoffnungslos. Es kann sprechen, denn hier steht endlich einmal ein Minister verantwortlich vor dem Kaiser. Verstummen die Abgeordneten auch dieses Mal, so wird die Presse und die öffentliche Meinung ihr Geschäft übernehmen müssen.

FRANZ KRÜGER, FARBIGE ZEICHNUNG

✱

Von Peter Janssen, der vierundsechzigjährig nun gestorben ist, giebt es ein paar Bilder und Studien, die nachdenklich machen können. Während man gleichgültig an den düsseldorfischen Historienkompositionen vorüberging, fesselte zuweilen in Dem, was der Künstler nebenbei gemacht hat, ein Ton der Ursprünglichkeit, der aber nie bewusst kultiviert worden ist. Ähnlich, wenn auch nicht so stark wie bei Eduard von Gebhardt. Man sieht, hier wie dort, was hätte sein können. Was hätte sein müssen, wenn die echte Malerbegabung bei uns nicht immer noch und immer wieder vom offiziellen Akademieprofessor zum Aschenbrödel gemacht würde. Wieder ein Nekrolog, der nur ein achtungsvoller Seufzer sein kann!

✱

Es ist jetzt viel die Rede von Ausstellungen deutscher Skulptur in Amerika. Gleich von zweien. Eberlein und Walter Schott laufen sich gegenseitig den Rang ab. Wenn sich die Herren mit ihrem so gar nicht künstlerisch anmutenden Ehrgeiz doch etwas ruhiger verhalten wollten! Eine deutsche Kunstausstellung in Amerika wäre nicht übel. Aber sie müsste ein Ereignis sein. Nur mit dem Beistand der staatlichen Museen, nur unter der Leitung eines grossen Unparteiischen könnte etwas Rechtes zu stande kommen. Künstler, die auf sich halten, werden es sich sehr zu überlegen haben, ob sie sich der Initiative Eberleins oder Schotts anvertrauen sollen. Am besten wäre es, man wartete, bis Dr. Valentiner, der frühere Assistent Bodes, seine Stellung als Leiter der kunstgewerblichen Abteilung im Metropolitan-Museum in New-York angetreten hat und hörte, wenn er sich drüben dann orientiert hat, seinen Rat.

K. S.

✱

Über die Dresdener Museen und ihre Verwaltung sagte Gustav Pauli neulich im „Tag" beherzigenswerte Worte, die in all' ihrer Deutlichkeit gerade jetzt hier zu wiederholen nützlich sein wird:

„. . . . . Dresden stagniert, und dass es stagniert, ist nicht nur eine bemerkenswerte interne Angelegenheit der Sachsen, sondern Etwas, das die Kunstfreunde der ganzen Welt angeht. Denn für sie und nicht nur für die Dresdener sind die Museen Dresdens da. Die Gemäldegalerie leidet an Hypertrophie (in der modernen Abteilung überdies noch an Wassersucht). In der Skulpturensammlung mangelt es an Platz; die Porzellansammlung ist ungünstig untergebracht; die Ordnung des Münzkabinetts lässt vieles zu wünschen übrig. Kunstgewerbliche Erzeugnisse kann man an fünf verschiedenen Stellen suchen: im Historischen Museum, in der Porzellansammlung, im Grünen Gewölbe, im Kunstgewerbemuseum und in der Sammlung des Altertumsvereins. Einen ungeheuren Bestand an alten Kupferstichen giebt es doppelt in der königlichen Sammlung und in derjenigen der prinzlichen Sekundogenitur. Dabei fehlt es nicht an tüchtigen Museumsbeamten, wohl aber fehlt's an einer vernünftigen Zentralisation der Verwaltung, die das Verständnis und die Macht vereinigt, um der Konkurrenz der Institute untereinander vorzubeugen und um

— wenn die Zeit es erfordert — eine neue Gruppierung der Sammlungsbestände anzuordnen. Das heisst — pardon — auf dem Papier ist alles wunderschön in Ordnung, wie immer im zivilisierten Europa. Da steht über den elf öffentlichen Sammlungen ein Generaldirektor, dem als Vortragender Rat ein Kunsthistoriker untergeordnet ist und dem ferner ein höherer Beamter aus dem Ministerium des königlichen Hauses zur Seite steht. Leider nur ist der Generaldirektor kein Fachmann. Vielmehr werden seine Funktionen im Nebenamte von einem der Ressortminister wahrgenommen, jetzt vom Finanzminister, früher zeitweise vom Kultusminister oder vom Minister des Innern. Was thut solch ein Minister? Er verwaltet. Aus einem schönen Artikel im „Dresdener Anzeiger" (vom 9. Februar), der irgendwo in der Nähe des Finanzministeriums entstanden zu sein scheint, erfahren wir ferner, dass auch der Vortragende Rat „im wesentlichen verwalten und vermitteln" solle. Dass ein solcher Rat oder gar sein Vorgesetzter, der Generaldirektor, auch noch anregen und fördern solle, scheint man in Dresden für unwesentlich zu halten. Man wird in dieser Auffassung bestärkt durch die Wahrnehmung, dass der genannte Artikel unter höflichen Redensarten zwei Anregungen beiseite schiebt, die der Herr Minister alle Ursache hätte, sehr zu beherzigen.

Die eine dieser Anregungen geht von einer Stelle aus, von der man höheren Orts so etwas gar nicht verlangt, von dem Vortragenden Rate der Generaldirektion, dem Geheimrat v. Seidlitz. Er plant für Dresden ein Fürstenmuseum, welches, den Regierungszeiten der sächsischen Herrscher vom 16. bis zum 19. Jahrhundert folgend, anschauliche Bilder der jeweils blühenden Kulturen darstellen solle. Ein vortrefflicher, gerade für Dresden meisterlich ersonnener Plan! Die verschiedensten Sammlungen, die Schlösser könnten aus ihren Beständen beisteuern, ohne dass man die Einbusse bemerkte, während manches in der Masse des Gleichartigen bisher Verborgene im neuen Rahmen Licht und Leben gewönne. Aber — „die Verwirklichung für die nächste Zeit ist nicht zu erwarten," bemerkt das Ministerium, oder, pardon, nein — bemerkt der „Dresdener Anzeiger".

Die andere Anregung geht noch weiter, ist schon beinah revolutionär. Der Weimarer Direktor Koetschau (ehedem auch ein Untergebener der Dresdener Generaldirektion) bringt sie vor. (Peinlich, wenn man so anregende Beamten hat!) Koetschau also erkühnt sich, einen kunsthistorisch gebildeten Fachmann als Generaldirektor der sämtlichen Kunstmuseen und Kunstlehranstalten Sachsens vorzuschlagen. Um ferner die allerdings reichlich beschäftigte Generaldirektion zu entlasten, möchte er die naturwissenschaftlichen Sammlungen Dresdens der Technischen Hochschule unterstellen und die Königliche Bibliothek, eine der grössten Deutschlands, direkt einem der Ministerien, als welches das des Kultus wohl zunächst in Betracht kommen dürfte. Nichts kann vernünftiger sein. So wären alle Sammlungen einer fachmässig geschulten obersten Leitung gewiss. Doch es giebt Gedanken, die zu einfach sind, um begriffen zu werden.

❀

Ein merkwürdiger Casus belli zwischen einem Künstler und Juristen: Die preussische Justizverwaltung beauftragte einen Künstler mit der Ausmalung eines nicht für öffentliche Verhandlungen bestimmten Sitzungssaales in einem Landgerichtsgebäude, ohne ihm bestimmte Aufgaben zu stellen. Neben anderen Ausschmückungen kam eine bildliche Darstellung in Frage. Der Künstler wählte die Szene der Handwaschung, wie Pontius Pilatus vor dem Volk sich Wasser reichen lässt, „Ich bin unschuldig am Blute dieses Gerechten, sehet ihr zu" (vgl. Ev. Matth. Kap. 27). Der Künstler glaubte ein eben für einen Gerichtssaal sehr bedeutungsvolles, ernstes und schönes Motiv gefunden zu haben und führte es, im Einvernehmen mit dem Architekten, mit wenigen Figuren (Christus an der Säule, Pilatus und der Wasser reichende Knecht), streng gehalten und aus knapp beleuchteter Nische wenig hervortretend, aus.

Die Justizverwaltung hat bei Besichtigung des Saales, ohne gegen die künstlerische Ausführung irgendwelche Einwendungen zu erheben, in dem Motiv von vornherein eine Schmähung und Beleidigung des Richterstandes erblicken zu müssen geglaubt. Sie hat, ohne auf die von anderer Seite lebhaft unterstützten Gegenausführungen des auf derartige Einwendungen gegen seinen Gedanken allerdings nicht vorbereiteten und äusserst betroffenen Künstlers irgendwelches Gewicht zu legen, die sofortige Beseitigung des Bildes aus dem Saale verlangt, weil dieser mit solcher Darstellung für die Benutzung durch Juristen durchaus unmöglich sei.

Der Künstler beabsichtigt, das den Juristen unleidliche Bild für kirchliche Zwecke zu verwenden.

Kaestner.

ED. MANET, DAS FRÜHSTÜCK IM GRASE

RAFFAEL, DREI FLUSSGOTTHEITEN, AUSSCHNITT AUS DEM KUPFERSTICHE MARC ANTONS

Ein Blick auf diese beiden stilistisch so grundverschiedenen Bilder zeigt, warum sie nebeneinander gesetzt worden sind. Gustav Pauli hat es entdeckt, dass Manet sein berühmtes Frühstück offenbar nach diesem alten Stich Marc Antons – der, über Raffael, auf antike Reliefs zurückgeht – komponiert hat und so also mit seinem vielbefeindeten „Werk gesetzloser Willkür" direkt mit der Antike zusammenhängt. Ein Zweifel ist kaum möglich. Man sehe nur die Komposition der Beine. Es ist um geistreich zu werden. Banausen werden nun argumentieren, Manets Bild werde durch diesen Quellennachweis entwertet; die Kenner aber werden Manet nur um so mehr lieben und klarer noch das Antikische in diesem genialen Modernen erkennen.

Pauli teilte diese lehrreiche Thatsache im ersten der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" mit, die Klinkhardt u. Biermann herausgeben und die eine wertvolle Bereicherung der Kunstliteratur zu werden versprechen.

K. S.

Cirque Olympique de Gautier.

Heute Donnerstag den 17. April.

Auf dem Plerrer in Gostenhof um 4 Uhr Nachmittag.

ALTES ZIRKUSPLAKAT, HOLZSCHNITT AUSSTELLUNG „AUGUR“, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Berlin. Bei *Eduard Schulte* gehörte der Märzmonat drei Münchenern, Freiherrn von Habermann, Kaulbach und Robert Weise. Unter sich sehr verschiedene Persönlichkeiten; doch auch wieder verwandt durch die Einwirkungen der Münchener Atelieratmosphäre, denen sich scheinbar niemand ganz entziehen kann. Habermann ist unter ihnen das stärkste Maltemperament. Die Bravour seines Pinsels, die ihn früher zuweilen der Meisterschaft nahe brachte, verführt ihn jetzt zu einer fast skurrilen Bewegtheit. Das Publikum steht kopfschüttelnd vor den plakathaft kecken Silhouetten seiner oft sehr gut in den Raum komponierten Gestalten, vor dem grellen Gewieher und Gezüngel seiner sich schlängelnden Linien. Es kümmert sich nicht um das im Manierismus Habermanns enthaltene Talent und geht zu Kaulbachs allgemeinverständlicher „Vornehmheit“ und altmeisterlich sentimentalisierter Deutlichkeit hinüber, wo es einen Abglanz des distinguierten Genusses wiederfindet, den es sich in der englischen Ausstellung drüben am Pariser Platz vor wenig Wochen so erfolgreich suggeriert hat. Oder es verweilt anerkennend vor Robert Weises Damen, die gross immer in einer gobelinartigen Landschaft stehen und auch von fern, aber ins Biermünchnerische übersetzt, an die englische Gesellschaftskunst erinnern.

In den Räumen der *Akademie der Künste* ist es nach dem lauten Erfolg der Engländer sehr still geworden. Man findet dort das Lebenswerk zweier Achtzigjährigen, Fritz Werners und Louis Jacobys. Über Jacoby ist nicht viel zu sagen. Ein „guter Freund und Kupferstecher“. Werner stand ganz unter Menzels Einfluss. Er übermenzelte oft noch die kleine Exzellenz, indem er sich

MAX KLINGER, RADIERUNG
AUSG. IM COMMETERSCHEN KUNSTSALON, HAMBURG

MAX KLINGER, RADIERUNG
AUSG. IM COMMETERSCHEN KUNSTSALON, HAMBURG

an die Philisterhaftigkeit seines Vorbildes hielt, nicht an dessen Genie. In Paris suchte er nicht Courbet und die Fontainebleauer, sondern Meissonier. Unerträglich meist, wo er offiziell ist, aber nicht ohne zarte Qualität, wenn er still, fern vom Auge des wirklichen oder imaginären Auftraggebers, vor der Natur sass. Der „Blick auf Tangermünde", „Amsterdam im Schnee" und andere Bildchen dieser Art lassen bedauern, dass Werner allzu getreulich auch Menzels Künstlerschicksal im kleinen nachgeahmt hat.

Im *Künstlerhaus* zeigte man uns die Kartons der vielbesprochenen Wandbilder Fritz Erlers für das Wiesbadener Kurhaus. Die schroffe Ablehnung des Kaisers hatte dafür Interesse und ein günstiges Vorurteil erweckt. Mit Unrecht. Die Begabung in diesen Arbeiten macht sie nur um so ungeniessbarer. Böcklinphantastik, Klingermonumentalität und spirituelle Neuromantik bis zum Milieu des Dekorationsmalermeisters erniedert. Grelle Plakatwirkungen, dass Einen die Augen beissen. Ein Beweis, dass das offenbare Talent zuweilen verderblich werden kann, wo der simpele Akademismus neutral und darum ungefährlich ist.

Bei *Paul Cassirer* wurden alle guten Empfindungen erregt, von bewunderungswürdigen Bildern van Goghs. Ein Selbstbildnis vor der Staffelei sieht man im Geiste schon im Louvre hängen; dahin gehört es. Ein Fruchtbaumgarten in Frühlingsblüte und ganz voll Sonne und Bewegung ist nicht minder schön. Unvergesslich das Bildnis eines Mädchens in rot und blau gestreiftem Kleid, das klassisch einfache Porträt eines Offiziers und einige Blumenstilleben, die in ihrer japanischen Raumlosigkeit ein fast unheimliches Leben ausströmen. In Bildern wie der „Ernte" oder dem Bildnis des Postboten ist höchste Vereinfachung; aber wie weit ist sie doch von allem Plakathaften entfernt! Ein erstaunlicher Natur- und Lebensbezwinger, der im schrecklichen Duell schliesslich aber von Natur und Leben doch zerbrochen wurde. — Einige herrliche Sisleys, ein interessanter früher Rousseau, reizende kleine Landschaften von Corot, ein liebenswürdiger Mädchenkopf von Renoir und andere französische Bilder vervollständigten die Ausstellung.

Friedmann und Weber zeigten eine Reihe von französischen Originaltapeten aus der Zeit von 1780 bis 1830. Interessante Stücke, die wertvoll genug für Sammler und Museen sind, mit ihren erstaunlich mühevoll, mit oft unendlich vielen Platten im Handdruck tadellos hergestellten klassizistischen Motiven. Aber in dieser Zeit der Empiremoden gefährlich als Anregung, denn man sieht auf diesen Blättern — die endlose Papierrolle war noch unbekannt — Stuck und Malerei mit vielen Lichtern und Schatten systematisch imitiert; und das ist ungefähr das Gegenteil Dessen, was die moderne Maschinentapete kann und was das lebendige Bedürfniss fordert.

Bei *Wagner* in der Potsdamerstrasse sind zur Zeit eine Reihe sehr schöner japanischer Farbenholzschnitte aus der von Heymelschen Sammlung ausgestellt.

Berlin. Zum neunzigsten Geburtstage Karl Steffecks findet im April bei Schulte eine Ausstellung von Werken dieses Künstlers statt; eine Kollektion von Bildern Heinrich Zügels schliesst sich an. Über diesen vortrefflichen Tiermaler werden wir demnächst eine ausführliche Abhandlung bringen.

Über die Plakatausstellung, die jüngst in den *Ausstellungshallen am Zoologischen Garten* stattfand, schreibt uns Robert Breuer:

„Weil Toulouse-Lautrec, Heine und Paul gelegentlich einige Plakate geschaffen haben, halten sich nun alle die Leute, die berufsmässig der Reklame dienen, Ideen für Litfasssäulen haben oder eine Offerte in annehmbare Form zu bringen wissen, für veritable Künst-

ALTES PLAKAT (1775)
AUSSTELLUNG „AUGUR", BERLIN

PH. KLEIN, STILLEBEN AUSG. BEI E. RICHTER, DRESDEN

ler. Die Vernünftigkeit, wirksame Gegensätze zu konstruieren, und das Geschick, eine Fläche aufzuteilen, wird für Genie deklariert; wer aber gar aus einem Menschen einen effektvollen dekorativen Fleck zu machen weiss, steht Michelangelo arg nahe. Das ist Thorheit nach links und nach rechts. Falsche Ambition züchtet alberne Phantasterei; ein sesshafter Plakatmacher wird in seiner Art weit Vollkommneres leisten können als es ein Künstler vermag, dem das Plakat nur Episode bleibt. Das hatten die Alten gut begriffen. Bestätigt wurde es (auf der „Augur") durch eine Zusammenstellung historischer Plakate, die Paul Westheim aus den geringen Beständen einiger Museen und Privatsammlungen mit antiquarischem Spürsinn als Erster besorgt hatte. Freilich sind das keine Plakate in unserm Sinne; die wachsen nur in der Grossstadt. Es sind Affichen, Flugblätter, papierne Raketen vom Jahrmarkt. In ihrer Einfalt und naiven Deutlichkeit erfüllten sie die wichtigste Forderung: sie wirkten suggestiv. Tun es noch heute. Die „Zwergin", ein Kupferstich aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, ist jedenfalls weit edler und technisch solider als das Schundzeug, das heute derartigen Panoptikumszauber verkündet. Der Anschlag des „Cirque Olympique" zeigt einen in aller Harmlosigkeit geschnipperten Holzschnitt im Arche-Noahstil; typographisch gehört diese Zeit, 1804, schon dem Verfall. Später wissen die Reklamemacher auch die Lithographie zu nutzen. „Le jeus Romaine" sind wirklich ein flottes Spiel auf dem gefügigen Stein. Was aber haben die „modernen" Lithographieanstalten bis vor kurzem an süssen Weibern und geleckten Buntheiten auf die Menschheit losgelassen! Es graust Einem. Das von Westheim begonnene Werk wird hoffentlich fortgesetzt. Auch die Geschichte der Reklame ist Geissel und Quelle zum Guten.

Dresden. Der russische Bildhauer Fürst Troubetzkoy, der geistreiche Routinier und salongewandte Artist hatte eine Kollektivausstellung seiner mondainen Plastiken bei *Emil Richter* in Dresden. Von den Bilderausstellungen dieses Kunstsalons ist die von Werken Philipp Kleins besonders zu erwähnen. Unter den jungen Berlinern, die sich angestrengt bemühen, zu rein künstlerischer Qualität zu gelangen, ist Klein immer einer der Eifrigsten. In seinen letzten Bildern ist schon ein respektables Resultat erzielt worden. Demnächst wird in denselben Ausstellungsräumen eine Sammlung von Bildern des Hamburger Illies gezeigt werden, worauf man neugierig sein kann, da Illies seit langem als starkes Talent bekannt ist und mit seinen Werken eben in Weimar viel Beifall gefunden hat.

Düsseldorf. In Düsseldorf wird im April eine Ausstellung Schweizer Künstler vom Verband der Kunstfreunde in den Rheinlanden geplant. Man wird von Hodler Werke aus allen Zeiten seiner Entwickelung sehen können.

Frankfurt a. M. Schneiders Kunstsalon stellt im April Bilder von Franz Oppenheim, Dagnan-Bouveret, Josef Israels, Renoir, Monet, Courbet, Pissarro, Daumier, Hengeler etc. aus. Von dem in Deutschland wenig gekannten Dagnan-Bouveret bilden wir ein Werk hier ab.—

In der Galerie Hermes war im März eine umfangreiche Diezausstellung zu sehen.

Im *Kunstverein* waren, unter Anderem, Handzeichnungen Ludwig Richters, die neuesten Arbeiten Steinhausens und einige Bilder Jacob Nussbaums, der in Berlin ja längst vorteilhaft bekannt ist, ausgestellt.

Hamburg. *Commeters Kunstsalon.* Aus der umfassenden Ausstellung der Radierungen Klingers bringen wir zwei Proben. Über diese Arbeiten braucht

FÜRST TROUBETZKOY, STATUETTE AUSG. BEI E. RICHTER, DRESDEN

JACOB NUSSBAUM, SCHNEELANDSCHAFT
AUSG. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

DAGNAN-BOUVERET, KUHHÜTERIN
AUSG. KUNSTSALON SCHNEIDER, FRANKFURT A. M.

nicht mehr gesprochen zu werden. Sie sind jedem gebildeten Deutschen, wenn nicht einzeln, so doch dem Stil und der künstlerischen Qualität nach bekannt. Im April sind an derselben Stelle Bilder der Glasgow Boys zu sehen und das gesamte graphische Werk Hans Thomas.

München. Bei *D. Heinemann* wurde ein äusserst interessantes Frühwerk F. von Uhdes: „Das improvisierte Konzert" dem Publikum zugänglich gemacht.

Der *Münchener Kunstverein* veranstaltete eine Gedächtnisausstellung für Piglhein, wozu alle Hauptwerke des ehemaligen Mitbegründers und ersten Vorsitzenden der Münchener Sezession zusammengebracht worden waren. Man konnte die einst so populäre und doch fast schon wieder vergessene „Blinde" im rothen Mohnfeld sehen, die „Zentauren" und andere grosse Leinwände. Piglhein ist einer jener Künstler, von deren Kunst man sich im Laufe der Zeit mehr und mehr abwendet, die Einem aber doch als Erscheinung, als Persönlichkeit darüber hinaus lieb und vertraut bleiben. Oder geht das nur uns so, dem Geschlecht, auf deren Jugend dieser flott dekorative Romantiker mit der flüchtig gewordenen Prellersehnsucht noch gewirkt hat?

Eine grosse Van Gogh-Ausstellung veranstaltete die *Moderne Kunsthandlung*, ein Unternehmen, das gerade in München besonders dankenswert ist.

Wien. Bei *Hugo Heller* war eine schöne Sammlung von Werken Stauffers-Bern publiziert.

ALTES PLAKAT, LITHOGRAPHIE AUSSTELLUNG „AUGUR" BERLIN

SECHSTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. MÄRZ. AUSGABE AM 29. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTACHT
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Fritz von Uhde, „Unser täglich Brot gieb uns heute“
(Gravüre)

Kunst und Künstler 1908

Kunst und Künstler

REDAKTION: KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER

FRITZ VON UHDE

VON

JULIUS ELIAS

Der 22. Mai des tollen Jahrs, da den Nationen der Himmel voller Geigen hing, ist der Geburtstag Fritz von Uhdes. Mars stand an seiner Wiege, zu einem Sohn des Mars weihte er sich, da er mannbar wurde, und als er, des blanken Waffendienstes überdrüssig, in einen neuen Beruf, die Malerei, einlenkte, da stand Mars, der strenge Gott einer Ars militans, abermals an dem Weg, den Uhde ging. Diesem Künstler sollte die Kunst in Wahrheit, „Arbeit und Sorge" werden. Er war zweifach auf einen vorgerückten Posten gestellt: als Pionier für die malerische Lichtbotschaft, die aus Frankreich herüber kam, und als Erschaffer einer neuen dogmafreien Religionsmalerei. Nach manchem heiss durchkämpften Tage, da er gelassen am Markte stand und den Steinhagel über sich ergehen liess, ist Uhde nun in die Sechsziger eingerückt. Seinem Lebenswerk wird er Wesentliches kaum noch hinzufügen.

Und ich denke zurück, — fünfundzwanzig Jahre zurück, an den hellen Oktobertag, da ich, ein schüchterner Nikodemus, in sein Atelier schlich. In Paris hatte ein weniges mich angeweht; doch Uhde öffnete mir die Augen. Ich stellte mich dem befehdeten Maler der „Trommler" zur Verfügung. Bald darauf führte mich Uhde zu Liebermann — das war das zweite grosse Ereignis in meinem, der künstlerischen Propaganda gewidmetem Leben: wir neueren Kunstschreiber haben in den entscheidenden Jahren unser bestes von den Malern gelernt. Genossen, drückt Euch nicht an dieser Erkenntnis vorbei. Auch die Unabhängigkeit und die Unbefangenheit, unseren eigenen Lehrmeistern kritisch zu Leibe zu gehen. An diesem Zeitenwendepunkte

FRITZ VON UHDE, STUDIENKOPF (1885)

aber bleibe die Kritik aus dem Spiel; und die Erinnerung trete in ihr schönes Recht.

1879 und 1883 waren für die Münchener Kunst merk- und denkwürdige Jahre. „Jesus im Tempel“ von Max Liebermann und „die Trommelübung“ von Uhde. Nach beiden Unternehmungen böser Lärm: orkanhaft bei Liebermann, Nordweststurm bei Uhde. Beide Bilder hatte die Jury nicht haben wollen; dort hatte Leibl mit seinem breiten Rücken den jungen Berliner gedeckt; und hier hatte im letzten Augenblick ein Juror gerufen: die Herren möchten doch im stillen Kämmerlein die Hand aufs entrüstete Künstlerherz legen und sich ehrlich fragen, ob denn auch nur Einer von ihnen imstande wäre, dieses Bild zu malen, — es so zu malen. Das zertretene Feld vor dem Stadtthore, auf dem Tambourlehrlinge frühes Geräusch verursachen, in der morgenhellen Atmosphäre des über die Erde hinwitternden Frühlings. Liebermann hatte damals schon ein gut Stück Entwicklung hinter sich, konnte schon als Vorbild gelten, während Uhde sich noch als ein neuer Mann präsentierte. Liebermann liess die religiöse Malerei nach dem einen Bilde (dreissig Jahre lang) liegen, und Uhde trat nach den „Trommlern“ in die religiöse Malerei ein.

Es ist nützlich, die Schule jener Tage wieder im Geiste durchzugehen. Die am mildesten gegen Uhde waren, die hielten ihm sein Werk als „die Stilübung einer Übergangsepoche“ schonend und gnädig zugute. „Es ist mit derselben ernsthaften Objektivität behandelt, womit ein wissenschaftlicher Beobachter einen Naturgegenstand schildert“ schrieb Jemand. Das Produkt rein technischer Bemühung und der optischen Erfahrung, nach Art der grossen Lichtempiriker Manet und Monet, die den modernen Malern die stumpfgewordenen Sehwerkzeuge wieder geschärft hätten, — nicht Temperamentssache, nicht subjektive Teilnahme der Künstlerseele. Welcher Grundirrtum damals! Nicht die naturalistische Oberfläche, sondern das Innere der Natur wurde gesucht. Über ein mageres, hässliches Feld wittert der erste Frühling. Ein silberig rieselndes Licht formt die gemeine Wesenheit der Dinge in flimmernder Schönheit um. Es hüllt das Blau der Soldatenmonturen ein, streift im Wogen und Schwellen das Grün des Bodens ab und bildet im Strom der Atmosphäre spielende Wellen. Die Poesie des Lichtes war hier malerisch verwirklicht, — und jene hellgrau gedämpften, halb kühlen, halb warmen, leis melancholischen Stimmungen waren dazu noch germanische Lichtpoesie . . . Damals also stand Uhde wiederum vor einer Entscheidung. Es war der Abschluss seiner, durch Liebermann geförderten Pariser Periode. Liebermann hatte ihn zu Munkacsy und später nach Holland vor die unmittelbare Natur geführt. Die „Holländische Nähstube“ steht am Anfang. Schwingendes Licht und warme Luft werden im Raum aufgefangen — eine Schar in sauberes Weiss gekleideter Mädchen beleben den Raum. Dann zieht Uhde ins Freie mit seiner Malerei, zu stillen Dörflern, bei denen sich — ein seltenes Vergnügen — der „Leierkastenmann“ sehen und hören lässt; auch hier holländisches Luftkolorit. Rückkehr nach München, das er, von Piloty und Lenbach entmutigt, wenige Jahre vorher verlassen hatte. Die „Trommler“; trotz des akademischen Sturmlaufs kann es nun eine Entmutigung nicht mehr geben. Er hat das was ihn tröstet. Er hat den Geist der neuen Zeit.

FRITZ VON UHDE, SCHWERER GANG (1890)

FRITZ VON UHDE, CHRISTI HIMMELFAHRT, AUSSCHNITT (1897)

Dieser Geist schlägt in sein Empfindungsleben über. Träume der Kindheit werden in ihm wach. In seinem Elternhause war man kirchlich gewesen, auf Grund einer innerlich frommen Gesinnung. Das Kirchliche hatte Uhde abgethan; der heilig-dumpfe Sinn, die Herzensfrömmigkeit waren ihm geblieben. Er liest die Bibel. Ihm schwinden beim Lesen plötzlich Ort und Zeitenräume. Das da scheint ihm für alle Jahrhunderte geschrieben zu sein, und Lokal- und Zeitkolorit dünkt ihn ein unwesentliches und äusserliches Ding. Die Anfänge des Christentums sind für ihn Mythe, und nur diese Mythe interessiert ihn. Er wühlt in der Sage unter mystischen Erregungen. Den menschlichen Gehalt des Mythus will er aufs neue vermenschlichen, vergegenwärtigen. Diese kräftiger und kräftiger schwingenden Ideen und leitenden Gefühle suchen Anschluss an seine mit erstarkten Kunstmitteln ausgerüstete Naturanschauung. So setzt er denn die „Passion" in unsere Epoche, in die bayerische Landschaft hinein, nicht den Christus, sondern ein Symbol des Christus. Es ersteht ein sichtbarer Messiasbegriff für den vierten Stand, der „aus götterleerer Wüste" aus einem trostlosen Dasein heraus, zu froheren Geschicken geführt werden soll. Das war unerhört nur für Eiferer und Unwissende: in den Zeiten hoher Kunstblüte gab es immer verwandte Bestrebungen. Nicht anders haben sich die grossen Italiener mit dem tröstlichen Wort des Herrn abgefunden. Die Bibelgestalten wandeln ihnen auf der Erde in blendendem Glück und hellen Lebensfreuden. Paolo Veroneses Abendmahl ist eine schwelgerische Tafel patrizischen Reichtums. Sie schreiten in Marmorpalästen und sitzen königlich auf goldenen Thronen. Oder aber es sind beladene und geplagte Plebejer, des Mitleids Würdige; wie in der Bildnerei des Donatello. Erst die kleinen Italiener „idealisieren", archäologisieren, schablonisieren. Dürer und Rembrandt rücken in der Folgezeit dem romanischen Typus arg zu Leibe. Ihre Grossthaten knüpfen sich an die Popularisierung der Bibel; sie holen das heilige Wort aus erstarrten Himmelshöhen wieder in die warme Menschlichkeit hinunter. An ihnen stärkte sich ein Mann unserer Tage, der zu Düsseldorf sass: Eduard von Gebhardt. Mit munterem Herzen verlegt er seine Darstellung alt- und neutestamentarischer Gegenstände in das Mittelalter Rembrandts und Dürers: breite Patrizier, schöne Bürgersfrauen, daneben biderbes und derbes Volk; über alle Gegenständlichkeit aber war ein linder, phantastischer Humor gegossen. Es findet sich bei ihm wenn auch nicht vollkommene Freiheit, so doch eine freiere und leichtere Bewegung. Man darf sagen: Gebhardt hat an dem festverschlossenen Thor gerüttelt, durch das Uhde hernach mit wehender Fahne gezogen ist. Uhde ist mehr ein Sohn seiner Zeit, in der die sozialen Strömungen nach unten ziehen.

Er geht hin und sucht seinen Münchenern ein Barbizon. Er findet es im Dachauer Land. Stille, verborgene Poesie. In gewaltiger Ausdehnung liegt ein Gebiet, das, an sich unfruchtbar, doch Vielen Arbeit und Unterhalt gewährt — eine Moor- und Haidefläche. In diese Natur lebt sich des Künstlers Seele ein; doch auch in die glücklichere Nachbarschaft, wo der Raps aufschiesst, Feldfrüchte gedeihen und Baumpflanzungen sich lohnen. Zu allen Jahreszeiten, in allen Tagesstimmungen und Lichtwanderungen hat er diese Doppelerde beobachtet und festgehalten. Er steigt hinab zu des Volkes untersten Klassen und sieht — das Kind. Uhde gehört zu den grössten Kindermalern. Im Kinde erscheint ihm der Uranfang der Menschennatur, der von keiner Kulturempfindung noch be-

FRITZ VON UHDE, DIE HEILIGE NACHT. FLÜGELBILD, 1888

FRITZ VON UHDE, DAS IMPROVISIERTE KONZERT (1880) KUNSTSALON HEINEMANN, MÜNCHEN

rührte Mensch, das Wesen, in dem noch die Möglichkeit jeder Entwicklung keimend ruht. Spiel der Unschuld, was Lebenskampf und Lebensernst werden soll. Von Kinderlippen hallt ihm die wahre Wahrheit, aus Kinderaugen strahlt ihm die Aussicht in eine kommende bessere Welt. Er malt das Proletarierkind, das elternlose Kind, in dessen Dasein so spärlich die Liebe leuchtet, nicht wohlgekleidete Zierpuppen, — — das Kind in seiner scheuen Zutraulichkeit, zaghaften Neugier, täppischen Freundlichkeit, zugreifenden Derbheit, in den unverstellten Neigungen seines Charakters. Seinen kleinen Freunden ist Uhde gefolgt auf allen ihren Spuren, von der Strasse, dem Garten, dem Hof zur Spielstube, wo am hellen Sommertag ein launisches Toben anhebt, zur Arbeit, der sie halb widerwillig obliegen. In allem leuchtender Lebensdrang. Nun gar seine eigenen kleinen Mädchen in der Laube: von den grünen Reflexen der Blätter zart verfärbt, von durchschiessenden Sonnenstrahlen umspielt.

Im Kind auch liegt das Empfindungs- und Stimmungscentrum des ersten religiösen Bildes. „Lasset die Kindlein zu mir kommen." In dem Kinde, das scheu-vertrauend vor dem sonderbaren Fremdling steht. Dieser Fremde scheint gut und milde, und das Kind streckt ihm nach und nach die Hand entgegen. Das geschieht in schlichter, sauberer (Hollanderinnerungen aufrufender) Bauernstube, vor anderen Kindern und vor grossen Leuten. Der Boden von Fliesen, halb deckt ihn eine Strohmatte. Vor dem Fenster Blumen, und im Raume Frühlingslicht und Frühlingsduft. So beginnt Uhde aus einem besonderen Punkte heraus seine „Passion", nicht nach der Schnur der Überlieferung. Das war 1884. Die weihnachtliche Geburtsstunde schildert erst ein Werk von 1888, das sechste in der Reihe von elf, — dazwischen „das Tischgebet", die „Jünger von Emmaus" und „das Abendmahl". Nach 1888 der „Gang nach Bethlehem", die „Flucht nach Ägypten", die „Verkündigung", die „Bergpredigt", die „Kreuzabnahme". Den „schweren Gang" hat Uhde zweimal geschaffen. Ich konnte die Genesis beider Bilder beobachten. Uhde will die Leidenswanderung des vertriebenen Handwerkers und seines matten, von holden Segen schweren Weibes für einen Berliner Kunstfreund aufs neue malen; doch ohne dass er sich dessen recht bewusst ist, wird etwas Anderes daraus. Ihn ergreift plötzlich übers Motiv hinweg das Landschaftliche tiefer und bestimmter, und so legt er das ganze Schwergewicht der Stimmung

FRITZ VON UHDE, AN DER VERANDATHÜR (1902)

FRITZ VON UHDE, KINDERPROZESSION (1887)

in die nordgermanisch-winterliche Natur. Früher fanden wir uns knapp vor dem Dorf und seinen abendlichen Flammen. Nun sind die Häuschen in eine schwankende Ferne gerückt, und irrwischgleich flackert auf den dunkelgrauen Dunstschleiern die Helle früh angezündeter Lampen. Die Welt zerfliesst in unbestimmt aufgelöste Farben; kein Bretterzaun hemmt den irren Blick mehr; unendlich scheint sich zur Linken das Feld auszudehnen, — streifiger und kälter wallen die Nebel drüber hin. Aus einem Ungewissen, Untwirtlichen kommt das heimatlose Paar gezogen, und nun glänzt ihnen in der Ferne ein dünner Schein: dort wohnen mitfühlende Leute — dort lebt eine Hoffnung. Das Verhältnis der landschaftlichen Natur zum Menschlischen ist naiver und ergreifender herausgearbeitet als in der ersten, umfangreicheren Schöpfung.

Auf der „Verkündigung“ geht aller künstlerische Reiz wieder von etwas Halbwüchsigen, Kinderhaften aus, einer Engelsgestalt, die im vollen Mondesglanz schimmernd daher schreitet. Das feine Wesen steht im Alter der Erwartung, und eine schlichte, aufrichtendende Wahrheit mag wohl seinem Mund entklingen. Eine entzückende Unbefangenheit in Erscheinung und Gebahren — das Deuten der Hand, der zierliche Schwung des Mundes, der leichte Griff am aufgerafften weissen Feierkleide. Diese Hauptgestalt schneidet feurig und tief ins Bild, in die blaue weiche Nacht ein. Das Mädchen wandelt schwebend auf dem grasigen, nachgiebigen Bühle dahin, an dem eine Arbeiterschar vorüber muss. Männer und Frauen gleiten zur Erde. Sie begreifen nicht, sie ahnen nur. Eine Zuversichtlichkeit scheint über sie zu kommen, ein Gefühl von Wonnen, die nicht von dieser Welt sind. Sie merken nicht den kühlen Brodem der Nacht, der sich feucht um die Körper legt; sie sehen nur die nächtliche Sonne, — das verkündende Kind und das weisse Feierkleid.

Solcher Kunst lässt sich nicht mit konfessionellen Redewendungen beikommen. Doch Frömmlinge und Philister haben noch immer über „Frivolität“ und „Atheismus“ geklagt, so oft Uhde ein neues Bild ausstellte. Und in Bayern verging keine Kammertagung, ohne dass er zum Sündenbock ultramontaner Launen gemacht wurde. Und weil Uhde die Armut arm und nicht kostbar malte, so pflegten ihm die Loyalen im Lande sozialistische Neigungen unterzuschieben. Uhde aber wollte nie etwas anderes als Maler sein. Gehaltlich behielt er sich das Recht vor, die Bibel als Mensch zu interpretieren; sonst aber konnte er mit Stolz und Nachdruck vor allem auf seine Eigenschaft als Formbringer hinweisen. Gewiss ist Uhdes Religionsmalerei so sehr an die Stilempfindung der Persönlichkeit geknüpft, so subtil auf das Besondere (seine konfessionellen Feinde sagten: Absonderliche) gegründet, dass ihm hier kaum Einer folgen konnte, ohne blanker Nachahmung zu verfallen (z. B. Dettmann und Neuhaus). Aber wenn auch unsere Künstler, in einer gewissen Epoche, nicht versucht waren, Das zu malen, was Uhde malte, so hätten doch gern die Besten unter ihnen so gemalt, wie Uhde malte. Jener charmante Geist sprühender Farben, jenes leichte, weiche, flockige, immer einem geschmackvollen Akkord zustrebende Aufsetzen der Farbe — jene bedeutenden Ansätze zur Tageslichtmalerei: Uhde hat sie in Deutschland befestigen helfen. Über seiner Palette lag die Sonne. Ausserordentlich anregend war damals seine malerische Form; sie war von heiterstem Rhythmus und aller Härte und Rauhigkeit fremd; sie hatte die Kultur neuester Meistergenerationen. Sie hat bei uns das Verständnis für Das vorbereitet und verbreitet, was hinter Barbizon als der grösste Kunstgedanke kam. Dessen wollen wir eingedenk bleiben.

Uhdes Wert ist im Kern zuerst von den Franzosen erkannt und mit Nachwirkung verkündet worden. „Lasset die Kindlein“ und das „Abendmahl“ haben in den Salons von 1885 und 1887 einen entscheidenden Erfolg gehabt. Doch während bei uns die Kunstchauvinisten immer vom „Franzosenlehrling“ Uhde sprachen, lehnten die Franzosen bescheiden ab, dass Uhde ihres Wesens und ihrer Kunst sei. Sie betonten unermüdlich das deutsche an ihm: den germanischen Träumer und Mystiker. André Michel erzählte launig im Temps, wie ihm einmal ein deutscher Museumsbeamter, auf die Frage, warum die Galerie keinen Uhde im Besitz habe, abweisend geantwortet habe: „Sie mögen ihn ja doch nur, weil er französisch malt.“ „Wollte Gott“, so sagt Michel, „der gute Mann hätte die Wahrheit gesprochen. Doch — Uhde gehört seinem Heimatland; was er sagt, hat germanischen Accent, und wenn er wirklich etwas bei uns gelernt hat, so hat er sich dessen bedient zu ganz individuellen und ursprünglichen Werken.“ Und Jules Lemaître rief aus: „Es thut mir aufrichtig leid, dass Herr von Uhde kein Franzose ist.“ Wie gewisse Franzosen Max Liebermann in die Niederlande nachzogen, nach ihm die Bauernstuben, die Flachsscheuer, die Fliesen, die weissen Hauben und die Holzschuhe malten, so

trat auch an die frohen Tische der Pariser Lebeleute und Dekadenten Uhdes Christus mahnend und erlösend; die Demimondäne neigt sich als Magdalena unter seiner segnenden Hand. Hier einige Namen der also Beeinflussten: Jean Béraud, L'Hermitte, Adrien Louis Demont, Pierre Billet . . . .

Heut ist der Kampf um Uhde geschlichtet. Ein französischer Kritiker brauchte nicht mehr an das gute Herz eines deutschen Museumsleiters zu appellieren. Uhdes Werke sind den Museen eingeordnet, so wie sie nachgerade in die Kunstgeschichte gelangt sind. Ich aber wollte in den alten Zeiten weilen, und der Rückblick löste die Zunge zu einem Geburtstagswort. Uhde war uns ein Epigonenvernichter. Geibel, der Epigone, hat in seinem ehrlichsten Gedichte, einen Bildhauer der spätrömischen Zeit geschildert, der im erbitterten Bewusstsein seiner Nachahmungstriebe vom heiteren Griechengenie des Phidias spricht:

„Er durft' im Reigen der Erkornen
Voll Glanz noch den Olympus sehn,
Indes wir armen Nachgebornen
In götterloser Wüste stehn.“

Fritz von Uhde schliesst sich den bevorzugten Geistern an, die in der Rückkehr zur Modesty of nature den Weg zu neuen Göttern fanden und die starre Armut unserer künstlerischen Sinne mit jungem blühenden Leben beschenkten.

Anm. Die diesem Aufsatze beigegebenen Abbildungen verdanken wir der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, die als zwölften Band ihrer „Klassiker der Kunst“ im Anfang des Mai ein 285 Abbildungen umfassendes Werk über Fritz von Uhde publizieren wird. Hans Rosenhagen zeichnet als Herausgeber dieses Werkes.

FRITZ VON UHDE, DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN (UM 1900)

FRITZ VON UHDE, DREI MODELLE (1884)

FRITZ VON UHDE, AM FENSTER (1891)

AUGUST HEINRICH, BAUMSTUDIE, AQUARELL

AUGUST HEINRICH

1794—1822

VON

ANDREAS AUBERT

Auf der Rückreise von Berlin nach München, im Jahre 1820, im Zenit seines Ruhmes und seiner Macht, kam Cornelius über Dresden. In dieser Stadt, die er „Askalon, die Hauptstadt der Philister" nennt, waren Friedrich, Dahl und der junge August Heinrich die einzigen Künstler, die er besuchte. Sein Wirt Karl Förster, Ernst Försters Schwager, des Übersetzers Dantes und Petrarcas, erzählt von diesem Besuche in seinem Tagebuch am 18. April und an den folgenden Tagen, wie er zuerst mit Cornelius nach der Bildergalerie geht, und als sie diese nicht offen finden, zu Friedrich, der sie weiter führt zu Heinrich und zu Dahl. „Friedrich begleitete uns zu Maler Heinrich, dem ewig bescheidenen, demüthigen Jüngling. Er fand nicht Worte, seine Freude, sein Entzücken über die Nähe, über den Besuch des Meisters aus Rom auszusprechen. Allen seinen Bildern sieht man den unendlichen Fleiss und das treue Naturstudium an. Auch Cornelius fand ihn auf dem rechten Wege und ermunterte ihn recht liebevoll, auf dieser Bahn fortzuwandeln ... Am Abend wiederum frohes Zusammensein mit Cornelius bei uns, wozu auch einige Freunde

und junge Künstler geladen . . . Seine Gunst zeigt er auch heute vorzugsweise dem still seligen Heinrich."

❄

August Heinrichs kurzes Leben ist nicht ohne eine Spur zu lassen dahingegangen. Seine Freunde und seine Bewunderer: Julius Schnorr, Ferdinand Olivier, Ludwig Richter, Preller u. s. w., haben ihm in ihren Lebenserinnerungen und Briefen einen schönen Nachruf gewidmet. Und Arbeiten von ihm sind noch erhalten, die uns sein begabtes und kräftiges Streben zeigen; er baut auf dem Besten in Friedrichs und Dahls Kunst, auf ihrer unverfälschten Naturtreue und Wahrheitsliebe. Der Name August Heinrichs reiht sich, als einer der besten, an die Namen der früh verstorbenen Künstler wie auch Fohr, Erhard, Horny u. s. w. an.

Schon im Jahre 1888, während meiner Dahlstudien, stiess ich auf den Namen August Heinrich in Dahls Tagebüchern; und in seiner Sammlung von Handzeichnungen, die jetzt dem Kupferstichkabinet in Christiania gehört, fand ich die grösste Sammlung von Heinrichs Arbeiten, die an einer Stelle vereinigt ist. Zwischen diesen, in derselben Mappe lag auch ein künstlerisches Tagebuch, das er am 9. August 1821 angefangen und bis zum 19. August 1822 bis kurz vor seinem Tode fortgesetzt hat.

Zu dem, was ich selbst gesammelt habe für die Aufklärung über Heinrichs letzte Lebensjahre kann ich jetzt alles hinzufügen, was Richard Schöne über Heinrichs früheres Leben gesammelt und mir mit der grössten Liebenswürdigkeit zur Verfügung gestellt hat; darunter einen wertvollen Brief von Ferdinand Olivier an Julius Schnorr, (ihm von dessen Sohn Franz Schnorr von Carolsfeld mitgeteilt).

❄

AUGUST HEINRICH, BLEISTIFTSTUDIE

In den Protokollen über den „Scholaren" an der Dresdener Akademie hat Schöne folgendes gefunden: Johann August Heinrich ist 1794 in Dresden geboren, wo sein Vater Schneidermeister war; am 27. Juli 1810 wurde er Schüler der Kunstakademie. Im Juni 1812 reiste er nach Wien.

Nach den Protokollen der Wiener Akademie (die 1793 als sein Geburtsjahr angegeben haben), wurde er im August 1812 Schüler der Landschaftsschule, bis in das II. Semester 1817, und „erhielt 1815 den Händel'schen Preis erster Klasse für Landschaftszeichnung". (Mitteilung an Schöne von Lützow.)

Julius Schnorr, der schon im Jahre 1811 nach Wien gekommen war und dort bis zum November 1817 studierte, hat selbst Schöne mitgeteilt, dass er in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthalts eine Zeit lang mit Heinrich zusammen wohnte, und dass Heinrich für die Glasmaler Gebr. Mohl aus Dresden (?), landschaftliche Sachen auf Glas malte.

Er gab auch Zeichenstunden und gewann als Lehrer in der Familie des Buchhändlers Gerolds treue und hilfreiche Freunde.

FERDINAND OLIVIER, GEBIRGSLANDSCHAFT MIT STAFFAGE, 1817

Die zwei Jahre, wo Heinrich im Alter von 16 bis 18 Jahren an der Akademie in Dresden studierte, waren eine recht eigentümliche Zeit für die neue Landschaftsmalerei in Deutschland. Schon 1808 hat Kaspar Friedrich sein Altarbild für das Tetschener Schloss gemalt, das erste Ölbild, das er öffentlich ausstellte. In den folgenden Jahren, um 1810 malt er so eigenartige und bedeutungsvolle Bilder wie den Mönch am Meere und den Morgen über dem Riesengebirge, mit dem Kreuze im Vordergrunde. Bilder wie diese, Zeichen einer neuen Zeit, hat der junge August Heinrich vor seinem Aufbruch von Dresden gesehen.

Als er nach Wien kam, traf gleichzeitig Anton Koch ein, um dort, voll Leben und Anregung, drei ganze Jahre zu bleiben, als ein geistiger Mittelpunkt der vorwärtsstrebenden jungen Künstler.

Und hier in Wien wurden so ausgezeichnete Menschen und Künstler, wie die drei Brüder Schnorr von Carolsfeld (Ludwig, Eduard und Julius) und die zwei Brüder Ferdinand und Friedrich Olivier Heinrichs intimer Verkehr.

Die Spannung zwischen der Akademie, mit ihrer alten malerischen Routine und ihren eklektischen Idealen, und den jungen Künstlern mit ihrer strengen primitiven Formensprache und ihrer neuen religiösen und vaterländischen Begeisterung, diese starke Spannung aus Overbecks und Pforrs Wiener Jahren, die 1810 mit der Züchtigung der Aufsässigen endete, wirkte noch ungeschwächt fort. In Graf Raczynskis Geschichte der neuen deutschen Kunst wird es uns von Julius Schnorr und seinen Freunden erzählt, dass diese Wiener Sezessionisten aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts ihre Versammlungen im Garten des Grafen Caroli hielten, und dass sie von den Akademikern Falschmünzer genannt wurden.

Über ihre „Falschmünzerei" hat die deutsche Jahrhundertausstellung uns die schönste Aufklärung gegeben.

In Julius Schnorrs und Ferdinand Oliviers Arbeiten aus diesen Jahren offenbart sich eine Echtheit und jugendliche Frische des Gefühls, eine Wahrheit der Naturliebe, ja selbst in der malerischen Auffassung eine primitive Kraft, die der deutschen Kunst eine neue reiche Zukunft versprachen.

Was Schnorr ausserhalb der Akademie von seinen neuen Lehrmeistern Albrecht Dürer und Koch gelernt hat, münzt er freilich aus; Gehalt und Gepräge aber sind echt und rein. Was Koch für ihn gewesen war, zeigt sein heiliger Rochus von 1817 mit der Gebirgslandschaft, deren stilvolle Grösse er Koch, deren Wahrheit er aber seinem eigenen Naturstudium verdankt. Unab-

hängig, persönlich und neu zeigt Ferdinand Olivier sich in dem hellen Bilde von demselben Jahre 1817, das ein Gebirgsthal mit frischen grünen Wäldern und Wiesen darstellt. Er war damals schon 32 Jahr alt. In diesem heiteren Bildchen von 1817 merkt man nichts von der überentwickelten Reflektion, die ihn später zu dem einflussreichen Professor der Kunstgeschichte an der Münchener Akademie machte. Alles ist fröhlich und jung, ein kleiner Rest Steifheit im Baumschlag giebt dem Bilde nur einen stilvolleren Reiz. Schade dass man die Kunst und das Leben der bedeutenden Persönlichkeit Ferd. Oliviers so wenig kennt.*

Julius Schnorr lebte schon in Wien im engsten Verkehr mit Ferdinand Olivier, in einem Verkehr, der sich zum Bündnis für's Leben entwickelte. Zusammen mit dem jüngeren Bruder Friedrich Olivier wohnte er während der drei letzten Jahre seines Wiener Aufenthalts bei seinem älteren verheirateten Freunde Ferdinand Olivier, dessen beide Stieftöchter Julius Schnorr und Friedrich Olivier später heirateten. In einem Brief aus Rom im Februar 1818 an seinen Bruder Eduard in Wien erwähnt er die Oliviers als „die wahrhaft liebenswürdigsten Menschen, die man finden kann". „Es könnte Dir selber nicht entgangen sein", schreibt er, „wie ich seit dieser Zeit erst meiner bewusst geworden bin, wie ich eigentlich erst seitdem meinen eigenthümlichen Charakter festgehalten und meine besonderen Neigungen, meine Richtung in der Kunst erst dann Gestalt gewonnen haben, als ich mit diesen Leuten in ein Verhältniss getreten bin." Gegen 1840 begegnen wir (nach Raczynski) allen diesen Menschen in München unter demselben Dach wieder, um Ferdinand Olivier, als „Grossvater einer zahlreichen und lieblichen Schar von Kindern" seines Bruders und Schnorrs, gesammelt.

In diesem ausgesuchten Kreise finden wir also August Heinrich in Wien. Der Brief von Ferdinand Olivier an Julius Schnorr in Rom giebt uns nähere Auskunft über sein Leben. Er schreibt am 13. Januar 1818:

„ . . . Die ersten Zeilen meines Briefes sollten Dich schnell aus Deiner Unruhe reissen; darum wollte ich nicht gleich auf den guten vortrefflichen Aug. Heinrich als auf die einzige schmerzliche Ausnahme hinweisen. Sein Zustand war wohl schon bei Deiner Abreise fast hoffnungslos und hat sich zeither noch mehr als ein solcher entschieden. Wie man nun einmal jetzt bei ihm überzeugt sein muss, dass er ohne Hoffnung ist, (die höchste, ewige ausgenommen) geht es eigentlich sehr gut mit ihm, denn er wird sehr bald vom Leben genesen, und das Frühjahr wird ihm wohl Herbst werden und ihn vom Baume des Lebens als eine Blüthe abstreifen, welche der Vollendung schneller entgegenzureifen bestimmt ist. Je mehr wir ihn in dieser Zeit haben kennen lernen, desto mehr glänzt er uns als eine seltene Erscheinung. Die Flamme der Kunstliebe ist in ihm wohl so verklärt als Menschen möglich, und sein Talent entwickelt sich jetzt (nicht sowohl als ein schöpferisches aber als ein tief und zart auffassendes) mit bewundernswürdiger Schnelligkeit. Er hat nun einige kleine Bilder (in Oel) so schön vollendet, dass sich ein jeder ihres Besitzes freuen müsste. Bei Deiner Liebe und Theilnahme für ihn wirst Du nun zuerst mit Besorgniss an seine äusere Lage denken. Aber das Hinscheiden eines so reinen und idealisch strebenden Jünglings soll noch durch ein Denkmal seltener Menschenliebe bezeichnet werden. Die vortrefflichen Gerolds haben sich seiner mit solcher Grossmuth angenommen, dass sehr reiche Eltern nicht mehr für einen einzigen Sohn thun können, als durch sie für Heinrich geschieht. Er hat in seiner schönen Wohnung bleiben, alle Stunden aufgeben müssen (welches übrigens von selbst hätte geschehen müssen) und hat für nichts zu sorgen. Gerolds besorgen mit einer beispiellosen Grossmuth Alles bis auf das Kleinste; alle ärztliche und sonstige Pflege und jedes Bedürfniss, was er als Kranker, als Mensch und Mahler haben kann, wird durch sie gedeckt und so erreicht denn der gute Heinrich in seinen letzten Tagen das, was er immer so sehnlich gewünscht hat, nähmlich ganz in der Mahlerei leben zu können, was er denn mit dem schönsten Erfolge thut so weit seine immer zunehmende Schwäche es ihm gestattet. Er scheint übrigens von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes keineswegs überzeugt zu sein und träumt sogar von einer Reise nach Salzburg. Möglich wäre es indess das er das Frühjahr noch überlebte und sich eben vielleicht noch bis zum Herbste hielt. Versäume also nicht ihn in Deinem nächsten Brief mit einigen Zeilen zu bedenken Du würdest ihn unaussprechlich damit erfreuen. Ueber das Geschenk Deiner Zeichnung ist er ganz selig gewesen".

Auch Eduard Schnorr, der schon das folgende Jahr starb, erzählt seinem Bruder Julius in einem

*) Später hinzugefügte Note. Wie ausserordentlich bedeutend er als deutscher Landschaftsmaler ist, lernt man erst recht hier, in der Kunsthalle, in dem Gemälde von 1826, das Direktor Lichtwark seit der Jahrhundertausstellung erworben hat, kennen. Hamburg 31. X. 07.

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, BILDNIS OLIVIERS

AUGUST HEINRICH, BLEISTIFTZEICHNUNG AUS SALZBURG, 1821–22

AUGUST HEINRICH, LANDSCHAFT, STUDIE AUS LOSCHWITZ, 1822(?)

Briefe vom 28. Januar 1818 von Heinrich: „Er mahlt sehr fleissig und macht in Öl vortreffliche Sachen." Unter dem 7. Mai 1818 schreibt er wieder: „Heinrich den ich sehr lieb gewonnen habe, ist nun nach Dresden gereist, und hofft dort, woran doch die meisten zweifeln, unter der Pflege seiner Schwester wieder hergestellt zu werden. Sein letztes Bild hat überrascht und ungetheilten Beyfall [gefunden], es war aber auch vortrefflich gemahlt."

Julius Schnorr hatte ja erst kurz vorher, Anfang November, Wien verlassen. Wenn es ihm also von dem künstlerischen Fortschritt seines kranken Freundes als etwas Neues erzählt wird, dann muss die Entwicklung Heinrichs eine erstaunlich rasche und glückliche gewesen sein, seitdem er in das Geroldsche Haus als Familienglied aufgenommen worden war.

In den drei folgenden Jahren finden wir ihn in Dresden, wo er jedes Jahr auf der Akademieausstellung Ölbilder ausstellt: 1818 „eine kleine Landschaft, nach der Natur gemalt, eine Gegend bei Wien vorstellend", 1819 zwei Landschaftsbilder, auch beide „nach der Natur gemalt", das eine den Kirchhof zu Loschwitz darstellend, endlich im Jahre 1820 ein Bild, das in Schorns Kunstblatt für dasselbe Jahr (Seite 386) als „geschlossene Wald- und Felsenpartie, Naturstudie von Heinrich, Schüler von Friedrich" erwähnt wird.

Wie wir Heinrich in Wien im Verkehr mit den Besten sahen, so schliesst er sich auch in Dresden den ausgezeichnesten Künstlern an: Kaspar Friedrich, und dem Norweger Dahl. Der letzte kam im September 1818 nach Dresden, wo er durch seine Ehe fürs ganze Leben festgehalten wurde.

Heinrichs Namen finde ich zum ersten Mal in Dahls Tagebuch den 17. Februar 1819. Er hat den Landschaftsmaler Heinrich besucht und seine Versuche in Ölmalerei mit grossem Gefallen gesehen, „von diesem Manne kann man was erwarten", schreibt er. Später, dasselbe Jahr, den 19. August, schreibt er wieder: „zusammen mit dem Maler Herrn Zimmermann aus Berlin in dem Plauenschen Grund gewesen, wo ich mit einem hiesigen jungen Maler Heinrich ein wenig zeichnete. Auch Zimmermanns Braut mit ihrer Pflegemutter

und einigen Freundinnen leisteten uns Gesellschaft." Dieser Zimmermann war der junge talentvolle Kosakenmaler Karl Ferd. Zimmermann, ein Freund Schnorrs und Heinrichs aus Wien, der schon das folgende Jahr in der Loisach ertrank. Aus Dahls Tagebuch für November 1819 erfahren wir, dass sowohl Heinrich als Dahl zu Zimmermanns Hochzeit in Berlin eingeladen worden sind, dass aber Heinrich allein der Einladung folgen wird. Es scheint, als ob seine Lebensflamme unter seiner Schwester Pflege aufzulodern anfängt.

Von seinem Besuch im April des folgenden Jahres mit Cornelius in Friedrichs Atelier erwähnt Karl Förster unter anderen Bildern Friedrichs auch das tief romantisch empfundene Mondscheinbild* in der Dresdener Gallerie mit folgenden Worten: „Zwei in Mäntel gehüllte Jünglinge sehen begeistert, sich umschlungen haltend, hinaus in die Mondscheinlandschaft. „Die machen demagogische Umtriebe," sagte Friedrich ironisch, wie zur Erklärung." Der eine von den jungen Männern links giebt nach einer Aufzeichnung Dahls ein Bild von August Heinrich (der andere war Friedrichs Schwager).

AUGUST HEINRICH, AQUARELLE AUS DEM WIENER PRATER VOR 1818

Mit den zunehmenden Kräften fasste Heinrich grössere Reisepläne. Als Dahl im Juli 1820 nach Rom angekommen war und Julius Schnorr Briefe und Neuigkeiten aus Dresden mitgebracht hatte, schrieb dieser an seinen Vater: „Wie sehr freut mich die Aussicht, unsern Heinrich bald in Rom zu sehen, das ist fürwahr ein Mensch, wie es wenige geben mag; der Himmel erhalte ihn noch lange!"

Im August 1821 finden wir Heinrich in Salzburg. Den 9. August fängt er hier sein künstlerisches Tagebuch an, das er in das folgende Jahr hinein in dem Salzburgischen fortsetzt. Am Ende Juli 1822 finden wir ihn wieder in der Nähe von Dresden, er arbeitet in Loschwitz vom 26. Juli bis zum 19. August. Dann bricht er sein Tagebuch ab — für immer.

Das nächste, was ich von Heinrich erzählen kann, kenne ich aus Ernst Oehmes Tagebuch auf der Reise nach Italien im Herbste desselben Jahres. Am Anfang der neunziger Jahre habe ich bei seinem Sohne, Professor Erwin Oehme in Dresden, das Buch flüchtig durchblättert. Ich fand folgendes:

Sonnabend Abends d. 21. Innsbruck. Pass. Polizei. Heinrich Abends bei ihm. Finstre Stube.

Sonntag d. 22.... Heinrich Abends kränker.

Montag d. 23. Früh und Nachmittag bei Heinrich. Alter Mönch. Nachtwache allein.

Dienstag d. 24. Tags über bei Heinrich.

Mittwoch d. 25. Heftiger Regen. Die Nacht gewacht.

Donnerstag d. 26. . . . zu Heinrich.

Sterzing, Freitag Abend d. 27. Heinrich todt — —

Oehme war diesen Tag schon auf der Reise weiter nach Rom. „Den 27." 1822 kann nach dem Ewigkeitskalender nur der 27. September sein.

Am 27. September 1822 ist also August Heinrich tot, und Ernst Oehme, ein zweiter Schüler von Friedrich und Dahl, sass an seinem Totenbett.

Auf der Akademieausstellung in Dresden 1823 sind im Katalog fünf Arbeiten „aus dem Nachlass von Aug. Heinrich" aufgeführt:

„Eine Partie aus dem Uttewalder Grund, Ölgemälde nach der Natur," „Der Unterberg, bei Salzburg, in Blei ausgef., unvollendet," „Der Waatzmann bei Salzburg, in Wasserfarben, unvollendet," „Ausgeführte Felsenpartie aus dem Höllenthale in Steiermark, in Wasserfarben," „Partie aus dem Uttewalder Grunde, Bleistiftzeichnung." (FORTSETZUNG FOLGT)

*) Anm.: siehe „Kunst und Künstler" Jahrg. III. S. 254.

PAUL BAUM, RADIERUNG

PAUL BAUM

Es lässt sich auf Paul Baums künstlerische Arbeitsweise anwenden, was Klinger mit halbem Recht nur von der seinen einmal gesagt hat: dass die Gefühle und Gedanken des Künstlers in der Spitze seines Werkzeugs sässen. Denn Baum ist eine jener soliden Handwerkernaturen, die nicht von einem inneren zwingenden Müssen, nicht von einer genial geborenen Gestaltungsidee ausgehen, deren handwerklichem Können sich vielmehr Kunst und Natur eng und immer enger anschliessen, bis sich eine unangreifbare kleine Meisterschaft aus dieser Annäherung ergiebt. Dieser Künstler hat seit vielen Jahren nichts gethan als fleissig und mit Anspannung aller Kraft Das auszubilden, was die Kunstfremden unserer Tage „nur die Technik" nennen; aber während er es that, gewann er seinen Werken unmerklich etwas von jenem namenlosen, flüchtigen Leben, das überall im Raume zittert und das zu erfassen die Sehnsucht jedes rechten Malers ist. Baum gesellt sich damit zu einer Gruppe deutscher Maler, die stets noch während ihrer Wirkens unterschätzt worden sind. Ein späteres Jahrzehnt bemerkt oft erst die Qualitäten der getreulichen Solidität, entdeckt darin das feine Naturgefühl und eine lebendige Schönheit. Paul Baum gehört zu der Künstler-

schar, woraus uns, deutlich eigentlich erst in der Jahrhundertausstellung, Persönlichkeiten wie Buchholz, Burnitz oder Eysen entgegen getreten sind. Er gleicht im Wesen diesen Tüchtigen, die ein Erlerntes lebendig anzuwenden und es sich selbst — und damit auch ihrer Zeit — zu einem Neuen zu gestalten wussten.

In Baums Arbeiten sehen die Meisten nur eine ihnen ungewohnte Technik, sehen in den Bildern den Pointillismus, in den Zeichnungen die an Van Gogh von fern erinnernde Handschrift und kommen so zu dem Schluss, Baum den anarchischen Jüngsten zuzuzählen. Der Künstler ist aber dem fünfzigsten Lebensjahre ganz nahe, und seine Kunst ist gesättigt mit Tradition. Wenn er einige Jahre lang den Prinzipien des sogenannten Neo-Impressionismus gegenüber mehr Abhängiger als Herr gewesen ist, so ist ihm die schwierige Technik der Farbenzerlegung jetzt zu einem wohlbeherrschten Mittel geworden. Zu einem Mittel, wonach er gegriffen hat, weil ihm, innerhalb seiner ganz bürgerlichen Wirklichkeitsempfindung, ein starker Drang eigen ist, der Natur stilisierend dekorative Wahrheitswerte abzugewinnen. Er schliesst als Maler das Vielfältige der Natur ornamental zusammen, er gliedert es in Komplexe und in klare, einfache Kontraste, auf Grund von Wirkungsgesetzen, die nur ein so emsiges Handwerksstudium beherrschen lernen konnte. Betrachtet man eines seiner holländischen Sommerbilder, so sieht man sie aufgebaut aus Sonne und Schatten, aus Komplex und Farbe. Das einzelne Gegenständliche tritt ganz zurück; und stellt sich dann doch im rechten Moment dem Auge lebendig wieder her, weil der Raum, worin es einen Platz füllt, Leben gewonnen hat. Der Maler kündigt den Zeichner an; der Zeichner aber auch wieder den Maler. Beiden gemeinsam ist der Trieb, der Natur in Farbe und Form das Ornament abzugewinnen und zugleich doch ängstlich bedacht zu sein, dass sich die schmückende Linie, der dekorative Kontrast niemals von der Natur als etwas kunstgewerblich Selbständiges

PAUL BAUM, HOLLÄNDISCHE DORFSTRASSE

ablöst. Der Zeichner, der vor Jahren aus Capri nazarenisch zarte, graziös gezeichnete Landschaften, voll geistreich ornamentalen Gezweiges, heimbrachte, der in Konstantinopel jene eigenartigen Stimmungen sah, wie man sie aus den gläsern gleissenden Sonnenimpressionen der Pointillisten kennt, hat sich in Holland ganz erst selbst gefunden. In diesem nordischen Land, das den modernen Malern fast dasselbe bedeutet, was der vorigen Generation noch malt die stillen Dorfstrassen in der neblig umschleierten Morgensonne und die mit buntem Röhricht bewachsenen Kanäle; aus Gebüsch und Baumwällen tauchen Kirchtürme und Dörfer auf und überall scheint die anmutige Armut der Motive nur um der Klarheit und Ehrlichkeit willen gesucht. Man hat das Gefühl, als liebe Baum die holländische Landschaft, weil sie sehr anschaulich die Elemente gruppiert, womit der moderne Landschaftskünstler

PAUL BAUM, DORFPLATZ

Italien war, weil auch hier gleicherweise die alten Meister und die Natur locken, hat sich Baums Handwerk naturalisiert, hat sein Talent sich zu der vorzüglichen Leistungsfähigkeit entwickelt, wovon die neuesten Arbeiten ein so schönes Zeugnis geben. Auf den holländischen Wiesen sitzt dieser Maler und Zeichner Sommer für Sommer mit seinen Arbeitsgestellen. Er zeichnet die weiten Wiesen Südhollands, mit ihren charakteristischen halbhohen Weidenbäumen, diese offenen und doch traulich geschlossenen flachen Landschaften, die sich im Unendlichen verlieren wie das Meer; er zu komponieren gezwungen ist; denn dieser Künstler ist einer der wenigen deutschen Landschafter, die wissen, was die Komposition auch im Landschaftsbild bedeutet. Die alten Holländer des 17. Jahrhunderts wussten es zuerst; und die Impressionisten sind als von eben diesen Holländern — und den Japanern — Erzogene in ihrer Komposition bewunderungswürdig geworden. Baum sieht sich in diesem Punkt durch sein dekoratives Gefühl geleitet, durch seinen Sinn für künstlerische Kontrastwirkung. Manches in seinen neuen Radierungen erinnert an die edle malerische Architektonik Ruisdaels und Hobbemas.

PAUL BAUM, MORGENSONNE

Es ist oft das Echo von etwas Monumentalem darin. Aber dieses Monumentale nähert sich nie auch von ferne nur dem Plakathaften; das ist das Wertvolle. Im Gegentheil: man sieht eine unendliche, niemals kleinliche Mühe und Geduld, an der geistreichen Belebung der Technik verwandt. Das Werkzeug ist lebendig; in seiner Spitze sitzen die Gedanken und Gefühle. Es arbeitet mit trockener Kraft, sucht nie zu betrügen durch listige Verschwommenheiten und ist sogar der geistreichen Grazie fähig, trotzdem es kein Poet ist, der es handhabt. Was nur hingeschrieben scheint, ist das Resultat einer Selbsterziehung, die heute zu selten ist, als dass sie nicht besonders hervorgehoben werden müsste. Die Selbstdisziplin aber wird andererseits niemals zum Selbstzweck, sondern ist ein williges Instrument, um einem Naturerleben Gestaltung zu geben, dessen Eigenart ein wenig an Van Gogh denken lässt, das bei Baum aber gewissermassen ins bürgerlich Solide temperiert worden ist.

Baum lebt in der Landschaft, die er darstellt, als in einem ihm notwendig gewordenen Milieu. Er gleicht darin den Fontainebleauern, die, was sie schön fanden, nicht von der Grossstadt aus erhaschten, sondern sich der Landschaft ihrer Wahl mit naturfrohem Behagen hingaben. Die Sonne Hollands hat diesen Licht- und Sonnenmaler gebräunt und der Landaufenthalt hatte seiner ganzen Erscheinung etwas Rustikales gegeben. Er kommt spät im Herbst

nach Berlin und geht bald im Frühling wieder fort, lebt als ein fleissiger Arbeiter, ohne lauten Anspruch vor sich hin und gerät darum leicht etwas abseits im hauptstädtischen Kunsttreiben. Mit Unrecht. Denn die Leistungen eines Talentes wie dieses, das seine Fähigkeiten durch strenge Handwerkszucht verdoppelt hat, werden immer noch dastehen, wenn die vielen Modewerte, die es zeitweise verdunkeln, längst versunken sein werden.

K. S.

PAUL BAUM, KREIDEZEICHNUNG

WILHELM BUSCH, NEUN SELBSTBILDNISSKIZZEN

WILHELM BUSCH ALS MALER

VON

HERMANN POST

Als Spassmacher lässt man Wilhelm Busch gern gelten; Jeder hat über seine Zeichnungen schon gelacht. Gar Mancher aber betrachtet diese Zeichnungen doch mit einem halb mitleidigen, halb wohlwollenden Lächeln, ähnlich wie man die Meisterwerke des kleinen Moritz, ihrer Unbeholfenheit wegen, beurteilt. Ja, es giebt eine Lesart, wonach der Dichter Wilhelm Busch die Verse gemacht und irgend ein Anderer sie dann illustriert hätte. Dem ist aber nicht so; Busch hat sich selbst dahin geäussert, dass er am liebsten seine Zeichnungen allein veröffentlicht hätte; nur des besseren Verständnisses halber hat er nachträglich Reime dazu gemacht.

Was Manchem als Unbeholfenheit erscheinen mag, ist in Wahrheit hohe Meisterschaft. Das wird ein geübtes Auge aus den im Holzschnitt vorliegenden Veröffentlichungen schon herausfinden, obwohl diese eine Vergröberung, ja oft eine Verballhornisierung der Originalzeichnungen darstellen. Erst beim Betrachten dieser Originale wird Einem ganz klar, dass die scheinbar so nonchalant hingeworfenen Linien den Extrakt eingehender Naturstudien und

WILHELM BUSCH, BÄUERINNEN

eine in ihrer Art klassische Vereinfachung beobachteter Bewegungen darstellen, denen nichts hinzugesetzt und von denen nichts hinweggenommen werden dürfte. Zu hoffen bleibt, dass einmal eine auf photographischem Wege hergestellte Nachbildung dieser Originalzeichnungen zur populären Veröffentlichung gelangte. Vor der Hand wird die in München oben eröffnete und von einem Freunde Buschens, dem Maler Fritz August v. Kaulbach, geleitete Ausstellung, der Mitwelt die Augen darüber öffnen, welch ein Meister des Stiftes dahingegangen ist.

Hier soll uns aber eine andere Buschlegende beschäftigen, nämlich die vom „verunglückten Maler".

Verunglückt als Maler ist Busch zweifellos insofern, als er mit seinen Bildern einen äusseren Erfolg nicht erzielt hat. Das kann nicht Wunder nehmen, wenn man seine Bilder betrachtet und zugleich die Zeitverhältnisse, unter denen sie entstanden sind, berücksichtigt.

Busch begann seine Laufbahn als Maler etwa im Jahre 1852 in Düsseldorf (Antikenkabinet!), und siedelte, nach einem Aufenthalt an der Malerakademie in Antwerpen, etwa 1858 nach München über, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis an das Ende der siebziger Jahre wirkte. Seine Blütezeit fällt also mit der des berüchtigten Anekdotenbildes zusammen.

Es ist noch in Aller Erinnerung, dass nach dem Tode des alten Menzel zahlreiche seiner früheren Werke zum erstenmal allgemeiner bekannt wurden, die frei vom historischen Aplomb und anekdotischen Ballast sind und uns den Meister sozusagen in seinem unmittelbaren Verhältnis zur Natur offenbaren.

Die Überraschung war allgemein und man rief erstaunt: aber das ist ja genau Das, was die Modernen wollen, nur ein paar Jahrzehnte früher! —

Drängen sich bei den hier reproduzierten Ölbildern von Wilhelm Busch nicht ähnliche Empfindungen auf? Erinnert Dieses und Das nicht an manche Bilder Liebermanns? Wie weit ist mancher rein auf das Malerische gerichtete Versuch, mit kräftigen kühnen Strichen des Problems von Licht und Luft Herr zu werden, von der glatten Manier der Zeitgenossen entfernt! Ist diese Hühner fütternde Frau nicht ein vollkommener „Ausschnitt aus der Wirklichkeit?" Wie weit ist doch dieser fast impressionistisch zu nennende Versuch von der glatten Manier der Zeitgenossen entfernt! Und was sagt Lovis Corinth zu dem blutrünstigen Schweinekopf, der leider nicht farbig wiedergegeben werden kann.

Und noch eins ist vorhanden, was Menzel vielleicht nicht in dem Masse besessen hat: welch unnachahmliche Gewandtheit der Wiedergabe momentaner Bewegungen und Haltungen im Figürlichen steckt in den Bildern! Wie frisch und unmittelbar wirkt das Losgnattern des eben erwachten Kindes und das Losbrüllen dieses kleinen Lausbubs, der seinen Topf hat

W. B.

WILHELM BUSCH, LANDSCHAFT, SKIZZENBUCHBLATT

WILHELM BUSCH, DAS MODELL ALS MALER

WILHELM BUSCH, ALTE FRAU

WILHELM BUSCH, KÜHESTUDIEN, SKIZZENBUCHBLATT

fallen lassen. Natürlich tritt diese Begabung besonders scharf in den Skizzenbüchern hervor, wo er sich als seriöser Zeichner präsentiert. Man verfolge auf dem hier wiedergegebenen Blatte die einzelnen Bewegungen der durch eine Niederung gemächlich grasenden Rinder, und übersehe auch nicht die entzückende in der Reproduktion nur ganz kleine Ziege.

Dieses seltene Verständnis Buschens für die Linie des lebenden Körpers und dessen Bewegung sind denn auch bestimmend für die Richtung seines weiteren Schaffens. Beim Betrachten seiner signierten, also von ihm als fertig betrachteten Werke, fällt folgendes auf: Festhalten einer flüchtigen Haltung oder Situation mit einigen wuchtigen, schnellen Strichen; Vernachlässigung des Hintergrunds und Beschränkung auf wenige Farbtöne. Die Bilder nehmen den Charakter der Werke Rembrandts und Franz Hals' an; der Künstler wirft alles kühn über Bord, was ihn an dem flotten Felthalten des augenblicklichen Eindrucks hindern könnte.

Noch ein zweites Element bestimmt den Entwickelungsgang dieser Kunst. Es ist der schon erwähnte, seiner Zeit eigentümliche Hang zum Literarischen, Anekdotenhaften. Die Natur durch ein Temperament zu sehen, genügte nicht. Etwas historisch Bedeutungsvolles, etwas Novellistisches oder Dramatisches musste von aussen

WILHELM BUSCH, SKIZZE

noch in ein Bild hineingetragen werden, um es zum Kunstwerk zu erheben. Wie Menzel, zahlt auch Busch der Zeitrichtung seinen Tribut. Künstlich wirkt er in seine Bilder drastisch komische Vorgänge hinein, die ihren Ursprung freier

WILHELM BUSCH, KNABENBILDNIS

Erfindung verdanken. An die Stelle sich dem Auge unmittelbar gebender Szenen treten auch bei ihm „Kompositionen", jenes Gemisch von erschauter Wirklichkeit und Phantasie, das heute für uns viel von seiner Überzeugungskraft und jeden Reiz verloren hat, sofern es uns in der Form ausgeführter Gemälde entgegentritt.

Wohlgemerkt: ausgeführter Gemälde! Denn es soll garnicht bestritten werden, dass, zum Beispiel, in den bekannten Genrebildern Grützners und den Tirolerbildern Defreggers hübsch ausgedachte und oft auch nett angegriffene Ideen enthalten sind, an denen man seine Freude haben könnte, wenn sie nicht zu detailliert ausgeführten, pretentiösen Gemäldern verwandt wären. So aber erdrückt die anspruchsvolle Aufmachung die leichten Reize des harmlosen Sujets.

Das hat Busch erkannt. Mit sicherem Takt fand er bald die richtige Form für seinen Stoff. Auch

WILHELM BUSCH, KINDERFRAU

WILHELM BUSCH, DORFPOLITIKER

WILHELM BUSCH, FÜTTERUNG DER HÜHNER

WILHELM BUSCH, SCHWEINSKOPF

er war zur Anekdote gelangt und zwar zur Anekdote in ihrer pointiertesten Form. Ein glücklicher Instinkt veranlasste ihn rechtzeitig, das schwere Rüstzeug von Pinsel und Palette mit dem Blei zu vertauschen. In der von aller Schwere befreiten Konturzeichnung konnte er seiner überströmenden ohne Benutzung von Modellen. Dieser Thätigkeit hinter verschlossener Tür verdanken wir neben Darstellungen unübertrefflicher drastischer Komik jene einzigartigen Lineamente, die das schwere Problem lösen, Seelenzustände durch Kurven zur Darstellung zu bringen und in ihrem kühnen Sym-

WILHELM BUSCH, FEDERZEICHNUNGEN

Phantasie die Zügel schiessen lassen, ohne dass ein übel angebrachter Realismus in dem Beschauer das verstimmende Gefühl des Unwahrscheinlichen der Situation aufkommen liesse. Was er in dieser Technik schaffte, war sozusagen das Produkt reiner Kopfarbeit. Denn seine berühmten Folgen von Zeichnungen sind am grünen Tisch entstanden, das heisst: bolismus an Jan Toorop, Valloton und Jossot erinnern; so die Darstellung des Neides im „neidischen Handwerksburschen“ oder der verschiedenen Stadien der Trunkenheit im „Undankbaren“. Um nur Einiges zu nennen. —

Aber gegenüber dem Vorwiegen der Phantasie in diesen Meisterwerken des Stiftes darf eines nicht

WILHELM BUSCH, WEINENDER JUNGE

WILHELM BUSCH, DER SCHREIHALS

vergessen werden: die starke Wirkung wäre nicht erzielt worden, wenn Busch nicht von einem unbestechlichen Naturalismus ausgegangen wäre, wenn seine Linien ihre Entstehung nur abstraktem Denken verdankten.

Um zu kennzeichnen, wie diese letzten Blüten der Kunst Buschens mit ihren Wurzeln in fest gegründeter Erde ruhen, müssten den hier reproduzierten ausgeführten Gemälden eigentlich entsprechende Darstellungen aus bekannten Bilderfolgen beigegeben werden. Die Gegenüberstellung würde zeigen, wie Busch die von ihm erfassten Gegenstände innerlich verarbeitet hat.

Nur oberflächlich konnte hier die Schaffenslinie des Meisters skizziert werden. Licht in das noch so unbekannte Leben dieses grossen Künstlers zu bringen, bleibt der eingehenden Forschung vorbehalten. Hierbei drängt sich von selbst ein Wunsch auf. Nach dem Bekanntwerden des künstlerischen Nachlasses von Busch werden sich natürlich tausende von Armen ausstrecken, um ein Stück von der Hand des grossen Humoristen zu besitzen. Wäre es nicht möglich, ehe diese Schätze in alle Winde zerstreut werden, eine rettende Aktion in die Wege zu leiten, um Alles, was von Wilhelm Buschens Nachlass noch beisammen ist, zusammenzuhalten und, was bereits zerstreut ist, wieder zu sammeln? Man sollte meinen, diese Aufgabe liesse sich am besten durch ein womöglich von privater Seite zu gründendes Wilhelm-Busch-Archiv lösen. Das entspräche am besten dem unabhängigen Sinn des Verstorbenen.

Die Persönlichkeit Wilhelm Buschens, die unbeirrt und unbekümmert um den Erfolg bei der grossen Menge und bei den Grossen dieser Erde, das Mass seines Thuns in sich selber suchte, wäre eines solchen Unternehmens schon wert.

WILHELM BUSCH, SILHOUETTE

CHRONIK

Unter den üblichen Aprilscherzen der Tageszeitungen befand sich in diesem Jahr auch eine im ernsthaften Ton gegebene Mitteilung von der Entdeckung eines Meisterwerkes von Rembrandt. Dem Leser wurde der Wunsch erweckt, solche Mystifikationen möchten in Zukunft ein Vorrecht des ersten April bleiben, denn gröbere Täuschungen werden uns während des ganzen Jahres als bitterer Ernst vorgesetzt. Man braucht nur an die famosen „Tizians" zu denken, die neulich in München ausgegraben und mit Augurentiefsinn als echt proklamiert worden sind; an die allwöchentlichen Blättermeldungen von zufällig entdeckten Gainsboroughs oder Raffaels, von denen man niemals dann wieder hört; an die lächerlichen Auktionen, wo man Meisterwerke von Terborch, Rubens und Hobbema für dreihundert Reichsmark kauft. Solche Scherze sind schuld, dass man über jene Rembrandtnotiz gleichgültig hinweglas, wie über den Bericht eines Dachstuhlbrandes. Sind auch schuld, dass man jetzt misstrauisch einer besser verbürgten Nachricht gegenübersteht. Denn inzwischen soll nun ein wirklich und wahrhaftig echter Rembrandt entdeckt worden sein. Die Thatsachen sind folgende: ein im wesentlichen übermaltes Männerporträt ist in London als „Rembrandt" für 5000 Mk. versteigert worden. Humphrey Ward, der Kunstberichterstatter der Times, kaufte es und schickte es an Prof. Hauser, dem Restaurator. Unter der Übermalung kam ein Bild im späten Rembrandtstil zum Vorschein. Bode soll es als anerkannt und Geheimrat Koppel es gekauft haben.

❀

Über Hugo von Tschudi schrieb der „Figaro" am 4. April folgende bemerkenswerten Sätze:

„Der unerwartete Urlaub, den Herr von Tschudi mitten aus seiner glanzvollen Thätigkeit heraus, plötzlich nimmt, erregt das höchste Erstaunen und es veranlasst uns seine Thätigkeit zu beleuchten. Vor allem muss man betonen, welche ungeheuren Verdienste Herr von Tschudi sich um die deutsche Kunst erworben hat, die durch schlechte Anordnung und Unvollständigkeit vor ihm in der Nationalgalerie einen ausserordentlich ungünstigen Eindruck machte, während sie sich jetzt in ihrer Vielseitigkeit, ihrer Solidität und ihrem ganzen Glanz präsentiert. Durch vorzügliche Anordnung gewinnen auch unmoderne Bilder unser Interesse und ihm gebührt der Dank, wenn Leute wie Böcklin, Menzel, Marées, Friedrich, der prachtvolle Leibl, und der ausgezeichnete Blechen, so gut vertreten sind.

Als Tschudi nun die ältere Kunst und deutsche Kunst überhaupt so gepflegt hatte, unternahm er Reisen nach

FRITZ VON UHDE, ZEICHNUNG, STUDIE ZUR „TROMMELÜBUNG"

Paris. Er gehört zu keiner Partei und als wahrer Museumsdirektor, schätzt er die Kunst von gestern und von morgen und sucht Alles, was ausgezeichnet ist, für seine Galerie zu erwerben. Und das Geld? Da er es vom Reich nicht verlangen wollte, verschaffte er es sich, indem er sich an den Patriotismus kunstliebender Freunde wandte. Wenn er ein Bild so vorzüglich fand, dass er meinte, es für seine Galerie erwerben zu müssen, fand er bei Gönnern stets das Geld. Auf diese Weise hat sich die Galerie um eine Sammlung zeitgenössischer Kunst aller Nationen vermehrt, die herrlich ist.

Ziffern sprechen:

Das „Treibhaus" von Manet kaufte Tschudi für 20000 Fr., während ein ähnliches Bild für das Musée de Dublin mit 100000 Fr. bezahlt wurde. Die Porträts der Kinder Renoirs erwarb er für 25000 Fr., während in New York für ein Bild von gleicher Importanz 92000 Fr. bezahlt wurden.

Wir können nur die Hoffnung aussprechen, dass Herr von Tschudi seine fruchtbare Thätigkeit wieder aufnehmen wird, wenn sein Urlaub beendet ist.

❀

Berichtigung: Das Frauenporträt von Franz Krüger, das dem vorigen Hefte als Kunstblatt beigegeben worden ist, stellt nicht die Schriftstellerin Marie von Olfers dar, sondern deren Mutter, Frau Hedwig von Olfers. Der Irrtum war möglich, weil auch die Tochter, die bekannte Schriftstellerin, bereits 82 Jahre alt ist.

❀

Am 14. März starb in Berlin Geheimrat Prof. Dr. Julius Lessing nach längerem Leiden, das ihn in der letzten Zeit ganz ans Haus fesselte, zwei Wochen bevor er sich von der Leitung des Kunstgewerbemuseums zurückzuziehen gedachte. Lessing wurde 1843 in Stettin geboren, studierte in Berlin und Bonn klassische Philologie und Archäologie und promovierte 1866 in Bonn. Nach längeren Reisen im Ausland übernahm er seit 1870 eine Lehrstelle für Geschichte des Kunstgewerbes an der Kgl. Bauakademie und Gewerbeakademie in Berlin. 1872 leitete er eine Ausstellung älteren Kunstgewerbes im Berliner Zeughaus. Lessing wurde sodann zum Direktor der Sammlung des Gewerbemuseums ernannt, dem allmählich aller Staatsbesitz an kunstgewerblichen Schätzen zufloss.

Als Museum diente das alte Fabrikgebäude der Kgl. Porzellanmanufaktur. 1881 wurde das jetzige Gebäude eröffnet. Durch den Ankauf wertvoller Spezialsammlungen wuchs das Museum allmählich zu seiner jetzigen Bedeutung heran. Lessing erfreute sich weitgehender Unterstützung seitens des damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin Viktoria, die dem Museum fortdauernd wertvolle Objekte zuwiesen. Längere Zeit wirkte Lessing als Lehrer an der Kgl. Technischen Hochschule zu Charlottenburg. Zu seinen Schülern gehörte u. a. Alfred Gotthold Meyer. Von seinen zahlreichen Veröffentlichungen seien hier nur einige genannt: Die bekannten und viel zitierten Weltausstellungsberichte, eine Arbeit über den Silberschmied Antonius Eisenhoit, „Altorientalische Teppichmuster", die Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, „Gold und Silber", aus den Handbüchern der Kgl. Museen, und als bedeutendste Arbeit, die Publikation der Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Dieses grossangelegte Werk war beim Tode Lessings nahezu vollendet. Der Textband wird von seinem Nachfolger Otto v. Falke und Anderen, z. T. nach Aufzeichnungen Lessings, herausgegeben werden.

FRITZ V. UHDE, ZEICHNUNG

Gustav Glück: Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Alexander Fritsch in Wien. 1907.

Bei der vorzüglichen Ausstattung der Publikation — 25 Heliogravuren und 5 Radierungen von Unger — enttäuscht manchmal die Qualität der Bilder. Wer noch kein Freund der holländischen Kunst ist, wird hier nicht gewonnen werden; nur wer es ist, wird dankbar sein, grosse Meister wie Rubens, van Dyck, Albert Cuyp, sei es auch in schwachen Stunden, bei der Arbeit zu sehen und kleinere Künstler von neuer Seite kennen zu lernen. Das gute Mittelmass in der holländischen Malerei ist nicht für Jedermann erträglich, wenn es, wie oft in den Museen, in breiten Massen aufgehäuft ist. Man verzweifelt beim Suchen nach überragenden Werken, die unter einer Schar halbverstandener Nachahmungen verschwinden. Ist aber, wie in der Sammlung Fritsch, der Bilderkreis nicht zu gross, so folgt man gern einer guten Führung, die von einer geschlossenen Anschauung aus jedes Werk von der Seite beleuchtet, von der es sich am besten präsentiert und so aus scheinbar zerstreuten Bemerkungen ein Bild des künstlerischen Strebens der Zeit entwirft. Diese Art der Darstellung ist vor Werken kleinerer Meister die einzig mögliche. Wenn noch keine eingehende Charakteristik aller holländischen Kleinmeister in historischer Folge geschrieben ist, so ist die Malerei schuld. So reizvoll die einzelnen Künstler für sich gesehen sind, so steht die Masse zu sehr auf demselben Niveau des Könnens. Mit richtigem Empfinden haben daher die besten Kenner der niederländischen Kunst, Bode, Bredius und Hofstede de Groot, ihre Studien in die gleiche Form wie der Herausgeber der vorliegenden Publikation gekleidet: in den Text zu Reproduktionswerken kleinerer Sammlungen, Ausstellungen oder Versteigerungen. Solche Werke werden freilich schneller vergessen als wissenschaftliche Kompendien mit allgemein gefasstem Titel, wenn die Gelegenheit, für die sie geschrieben waren, vorüber ist. Wer sich über die Niederländer gründlich orientieren will, wird nicht leicht darauf verfallen, Bodes Werk über das Schweriner oder das Oldenburger Museum oder Hofstede de Groots Text zu der versteigerten Sammlung Schubart in München zu befragen. Gleichwohl ist es ein Glück, dass in der Kunstwissenschaft die Gelegenheitswerke bedeutender sind als die Fachschriften und die Forschung sich nicht übersichtlich und konsequent entwickelt wie in anderen Wissenschaften. Sie ist mit dem aktiven Leben noch zu eng verbunden, als dass sich die Interessen an den Tagesfragen immer von denen des Gelehrtentumes trennen liessen.

Verglichen mit jenen älteren Publikationen, vertritt der Text G. Glücks eine etwas veränderte Auffassung, die den allgemeinen Fortschritten der Wissenschaft entspricht. Im Vordergrund steht nicht mehr das Bestimmen der Bilder auf ihren Künstler — darin ist das Wesentliche bereits geleistet —; auch bei kleineren Meistern ist versucht worden, eine künstlerische Entwicklung zu finden und der formalen Auffassung der Werke gerecht zu werden.

Einen besonderen Hinweis verdient noch ein Exkurs des Verfassers über die niederländische Architekturmalerei, der durch eine Reihe guter Kircheninterieurs von Hendrik van Vliet, Emanuel de Witte und Peter Neefs veranlasst ist. Wie die Künstler mit zunehmendem Können auf linearperspektivische Kunststücke verzichten, ja zuletzt das Linienschema denkbar einfach, nur mit wenigen Vertikalen und Horizontalen bilden, um einen freien Spielraum für die Schilderung der Luft und des Lichtes zu gewinnen, ist treffend in der dem Verfasser eignen klaren und geschickten Darstellungsweise geschildert. W. Valentiner.

NACH DER ORIGINALZEICHNUNG

NACH DEM FARBIGEN HOLZSCHNITT

WILHELM BUSCH, ZEICHNUNG ZUR „STRAFE DER FAULHEIT“

OTTO SCHOLDERER, DAMENBILDNIS — AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Berlin. – Zum neunzigsten Geburtstag Karl Steffecks, auf den Liebermann in diesen Blättern geistreich hingewiesen hat, war im Salon *Ed. Schulte* eine ganze Kollektion von Werken dieses Krügerschülers vereinigt. Nicht so viele Bilder wären vielleicht eindrucksvoller gewesen, da die tüchtige aber nicht eben interessante Metierkonvention Steffecks eine gewisse Langeweile erzeugt, wogegen die lauterste Hochachtung auf die Dauer nicht aufkommen kann. Am besten sind immer Steffecks Pferdebilder, weil sie mit Passion gemalt sind; aber selbst die besten von ihnen sind kaum hier und da ein wenig berührt vom Geiste Leibls oder Menzels. Es fehlt meistens sogar die moderne Note Krügers. Wie es scheint hat Steffeck in Paris nichts von Géricault gesehen; und wenn er dessen Rennbilder gekannt hat, dürfte er sie nicht eben hoch geschätzt haben. Liebermann hat Recht: auch als Maler ein „famoser Kerl". Zu „entdecken" aber gibt es bei ihm nichts mehr.

Ebenfalls bei *Schulte* war eine umfangreiche Zügelausstellung zu sehen. Auch Zügels Tierbilder liebt man mehr, wenn man ihnen zu zweien oder dreien begegnet, als wenn man ihrer ein halbes Hundert beisammen sieht. Unter dem Mittelmässigen leuchten sie stets wohltätig hervor, in ihrer ehrlichen, gesunden Kraft. Sie zwingen auch in dieser Kollektivausstellung nun zur Hochachtung; denn sie alle sind männlich gewollt und tüchtig gekonnt. Nur ist immer ein wenig etwas Anderes gewollt als gekonnt wird und es wird etwas Anderes gekonnt als Zügel eigentlich will. Auf dem Weg vom Auge zur Hand verwandelt sich die lebendige Impression. Der Maler hat sehr starkes Naturempfinden; was aber auf die Leinwand kommt ist in der Regel ein atelierhaft gewordener Reflex davon. Es ist alles da: die Sonne, die Atmosphäre, die Raumwirkung, die Monumentalität und die Bewegung; es fehlt nichts als jenes undefinierbare Etwas, das wir nicht

H. J. VON ZÜGEL, SCHWERE ARBEIT — AUSGEST. BEI ED. SCHULTE

zu benennen wissen, wenn schöne Kunst uns entzückt. Aber welch hohes Niveau hält diese Kunst trotzdem! Welch ernste getreuliche Arbeit steckt darin! Sie ist zu wertvoll, um nebenhin erledigt zu werden; wir wollen ihr einmal einen ausführlichen Aufsatz widmen.

Von dem Dresdener W. Rudinoff sah man in derselben Ausstellung Radierungen und Bilder. Sie bestätigten nicht, was seit einiger Zeit hier und dort verkündigt wird: dass Rudinoff ein genialer Mensch sei. Vielleicht ist er ein origineller Mensch. Aber es ist zu fürchten, dass er auch das nicht als Maler ist.

In Caspers Kunstsalon konnte man sich an guten Zeichnungen internationaler Meister kurzweilig erfreuen. Viele rühmlichst bekannte Liebermanns, ein schöner Akt von Corinth, überraschend feine Originale einiger Illustrationen von Slevogt, ein bedeutender Menzel, zwei starke Zeichnungen von Goghs, und Blätter von Diaz, Daubigny, Millet u. s. w. Von Werken weniger Bekannter: Storm von Gravesande mit Meerbildern und Lançon mit einem von fern an Barye erinnernden Löwen. Eine Zeichnung Hogarths und eine mit menzelscher Präzision gezeichnete Hand von Hancke, sind hier reproduziert worden.

Weniger anregend war es bei *Amsler und Ruthardt*, wo eine Reihe ungarischer Künstler graphische Arbeiten zeigten. Sie alle sind im wesentlichen physiognomielos. Niemals schlecht, doch ohne die Note, die das innere Erlebnis giebt. Maler von Europens Gnaden. Man sieht Symbolisten, Virtuosen und Stilisten, denkt an Menzel, Rembrandt oder Nicolson; aber man fühlt nicht das Bedürfnis, sich die Namen einzuprägen. Nur Erwin Raab fällt auf durch einen Esprit, der ihm natürlich zu sein scheint.

Bei *Ludwig Gurlitt* begegnete man Bildern von Breyer, den man sonst in der Victoriastrasse zu finden gewohnt war. Breyer gehört zu den ernstesten unter den jüngeren Malern. Es wird ihm offenbar schwer. Seine Farbe ist nicht immer klar, seine Komposition nicht schlagend; aber er hat den rühmlichen Ehrgeiz, im Kleinen ein Meister zu werden und geht seinen Weg mit grossem Bewusstsein. Ihm ist von ganzem Herzen Erfolg und Entwickelung zu wünschen. Über Hagemeister, von dem neue und alte Bilder ausgestellt waren, soll nächstens einmal besonders gesprochen werden.

Vor einer Kollektion von Arbeiten Melchior Lechters konnte man wieder rätseln, wo in dieser Sakralkunst eigentlich die Mystik sitzt. Zieht man das tüchtige, sauber gotisierende, aber im wesentlichen schulmässig erlernbare Kunstgewerbliche von diesen Werken ab, so bleibt eigentlich nichts nach als das leere Papier. In der Werkstatt eines Kunstglasers würde man solche Arbeiten modernisierter Rückständigkeit schätzen können; man würde die saubere Akkuratesse und Dekorationsfülle dieses übertragenen Präraffaelitentums loben und sich der Bemühungen um die verschluderte Technik der Kunstverglasung freuen. Die Stefan George-Gebärde aber schreckt ein für allemal ab. Wenn Jemand geschickt den Neugotiker spielt, so ist er noch längst nicht ein von Maeterlinckscher Stimmung mystisch umwitterter Visionär. Wäre die Zeitmode anders, so wär's vielleicht griechisch geworden. Genau wie bei unsern Kunstgewerbeschülern

Im Kunstsalon von *Paul Cassirer* sah man einige der Arbeiten Paul Baums, wovon in diesem Hefte die Rede ist; sah man neue Landschaften von Ulrich Hübner, ein paar allzumühsame aber ernst gemeinte Porträts von Erich Hancke und kräftig nach Ausdruck strebende Bildnisse von Konrad von Kardorff. Die Arbeiten brauchen nur erwähnt zu werden, da von diesen Künstlern ohnehin bei Gelegenheit der Sezessionsausstellung die Rede sein wird. Emil Pottner erwies sich wieder als ein tüchtiger Impressionistenschüler und Leo Klein-Diepold als Einer, der es werden möchte, um seinen sehr ungleichen Leistungen ein Fundament zu schaffen. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die neuen Bilder von E. R. Weiss. Die Frage, die man sich seit Jahren vorlegt, lautet: wird es diesem Stilisten gelingen ein Psychologe zu werden? Ein Psychologe des Stilllebens, der Landschaft oder des Menschen — das gilt

H. J. VON ZÜGEL, VOR DEM EINLASS — AUSGEST. BEI ED. SCHULTE

WILLIAM HOGARTH, ZEICHNUNG AUSGEST. IN CASPERS KUNSTSALON

ERICH HANCKE, ZEICHNUNG AUSGEST. IN CASPERS KUNSTSALON

gleichviel. Nach diesen letzten Arbeiten scheint es, als wolle die Entwickelung, deren Schwierigkeiten enorm sind, denn sie umfasst das Problem der Vereinigung von Form und Farbe, von Architektonik und Malerei, persönlich wenigstens gelingen. In diesem Falle hätte Weiss noch grosse Aufgaben vor sich. Er gehört zur Gruppe, der auch Hofer und Haller, Beckmann Freyhold, Laage und viele Andere angehören, deren Wollen auf Marées, Gauguin und Maillol weist, die sich in vielen Punkten mit Trübner berührt und die in Deutschland immer breiteren Boden erobert. Weiss ist vielleicht der Beweglichste von allen Gleichstrebenden und einer der Produktivsten. Er will zugleich Freskowirkung und tonige Malerei, Stil und Leben, architektonisches Gliederspiel und lebendige Farbe Und es gelingt ihm die Synthese von Jahr zu Jahr besser. Am schönsten noch in den Stilleben; aber auch die beiden grossen weiblichen Akte in der Landschaft sind in manchen Teilen schon bezwungen.

Im *Kunstgewerbemuseum* findet man eine sehr interessante Ausstellung von Stickereien. Es sind Arbeiten aus verschiedenen Kunstgewerbe-Schulen und Privateliers, und es sollen, wie man hört, die Resultate zur Grundlage eines rationellen Unterrichts in Preussen gemacht werden. Die Proben erfreuen durch geistreiche Materialverwendung und durch kluge, phantasievolle Schmuckideen. Besonders schön sind die in der Magdeburger Schule unter Leitung von Nigg hergestellten Arbeiten, die Stickereien aus der van de Veldeschen Schule und die einiger Damen, wie Frau Wille, Frl. von Brauchitsch u. s. w. Dem berechtigten Dilettantismus der Frau öffnet sich mit dieser Veranstaltung ein weites Feld.

Dresden. — Im April fand in der Galerie Ernst Arnold eine Ausstellung des „Künstlerbundes" Karlsruhe statt; daneben waren moderne Radierungen und Lithographien zu sehen.

Düsseldorf. — Die vom Verband der *Kunstfreunde in den Rheinlanden* geplante Schweizer Ausstellung mußte dem Peter Janssenschem Nachlasse weichen.

So drückt auf die düsseldorfische Kunst heute noch des toten Akademiedirektors und niederrheinischen Kunstpapstes Hand, zumal da sein Nachlass kaum etwas Neues bringt und die Ausstellung der Schweizer Sammlung, mit Hodler, Amiet und vielen anderen Modernen, ein zeitgemäßes und dankenswertes Unternehmen gewesen wäre. — Die letzten Monate brachten Ausstellungen verschiedener Künstlerklubs. Erwähnenswert sind Westendorps geschmackvolle belgische Motive und Opheys sonnige Naturausschnitte, die frisch und frei vor der Natur heruntergemalt sind. Alfred Sohn-Rethel bringt einen komplizierten, weiblichen Akt, in einer Felsenlandschaft liegend, gut in Ton und in Zeichnung. Vorzüglich sind seine Rötelzeichnungen: Kinderbildnisse, ein Selbstporträt, Impressionen vom Montmartre.

OTTO SCHOLDERER, LANDSCHAFT
AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Frankfurt a. M. — Die April-Ausstellung im *Kunstsalon Hermes* brachte Werke von Faber du Faur,

E. R. WEISS, SELBSTBILDNIS AUSGEST. BEI PAUL CASSIRER

Paul Mathieu, Brüssel, Heinrich Linde-Walther und Anderen.

Im *Kunstverein* wird am 29. April der Nachlass Otto Scholderers versteigert. Der Katalog nennt 116 Bilder. Welche Meisterwerke sich darunter befinden, zeigt das Damenbildnis, das hier reproduziert worden ist. Hoffentlich findet Scholderer nun die Schätzung, die seiner schönen, ehrlichen Kunst gebührt.

Die Sommerausstellung des *Kunstvereins* wird das gesamte Werk Max Klingers vorführen.

Prag. — In den Ausstellungsräumen *„Manes"*, woraus wir ein Interieur abbilden, waren umfangreiche Sammlungen von Werken Rodins und Ludwigs von Hofmann zu sehen.

München. — Eine wichtige Veranstaltung ist die Buschausstellung in der *Galerie Heinemann*. Vor allem, weil sie dem Publikum zum erstenmal Busch als Maler zeigt. Der Katalog verzeichnet 263 Bilder, Studien und Skizzen, die wahrscheinlich, den in diesen Hefte abgebildeten prinzipiell sehr ähnlich sein werden, und 123 Blätter mit Zeichnungen. Der Widerhall dieser Ausstellung wird wahrscheinlich bald auch nach Berlin dringen.

Münchener Künstler versenden die folgende Erklärung:

In der Presse des In- und Auslandes sind über eine in München anhängige strafrechtliche Untersuchung wegen Bilderfälschung und Vertriebes gefälschter Bilder seit einiger Zeit Nachrichten verbreitet worden, die den Umfang der Fälschungen und des Vertriebs gefälschter Bilder als sehr bedeutend hinstellen. Es sollen ferner angeblich die „meisten Falsifikate" nach England und Amerika verkauft worden sein, und unter den Verdächtigen sich mehrere „hochangesehene und altrenommierte Münchner Kunsthändler", sowie Münchner Künstler befinden.

Die Unterfertigten haben sich im Interesse des Ansehens der Kunststadt München bemüht, amtliche Auskunft zu erhalten und sind infolgedessen in der Lage, Folgendes festzustellen:

1. Wegen Bilderfälschung ist eine einzige Person verdächtig, die mit der bildenden Kunst beruflich gar nichts zu tun hat.

2. Auch wegen Vertriebs von gefälschten Bildern sind — außer zwei verhafteten Händlern und einem dritten, dessen Aufenthalt bisher unbekannt ist — keine Personen verdächtig, die in irgend einer berufsmäßigen Beziehung zur bildenden Kunst stehen.

3. Anhaltspunkte, daß gefälschte Bilder nach England oder Amerika vertrieben worden, sind bisher überhaupt nicht vorhanden, geschweige denn dafür, daß die in der Presse in dieser Richtung verbreiteten Ziffern richtig wären.

Ebenso sind die in der Presse verbreiteten Nachrichten bezüglich der von den in Betracht kommenden Händlern im ganzen für Falsifikate erzielten Preise auch nicht entfernt richtig.

Prof. Hans v. Petersen, Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft, Hugo Freiherr v. Habermann, Präsident der Münchener Sezession, Prof. Fritz Baaer, Präsident der Luitpoldgruppe, D. Heinemann, Gemäldegalerie, A. Riegner, Königlicher Hof-Buch- und Kunsthändler, Wimmer & Co., K. B. Hofkunsthandlung, E. A. Fleischmanns Hofkunsthandlung.

INTERIEUR AUS DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN DES „MANES", PRAG

SECHSTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. APRIL. AUSGABE AM 30. APRIL NEUNZEHNHUNDERTACHT
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Wilhelm Leibl, Bildnis der Gräfin von Treuberg, 1876—77

Kunst und Künstler 1908

Kunst und Künstler

DILETTANTEN

VON

ROBERT WALSER

Während der wahre Künstler es liebt, seine Stoffe von der einfachsten und rohesten Seite aus anzupacken, arbeitet der Dilettant meist unter aufreizender Zuhilfenahme von Tönen. Ein betrunkener Dilettant kann ausnahmsweise ein Kunstwerk schaffen. Die inhaltloseste Musik wird am raschesten verstanden, denn sie macht Stimmung, und Stimmung macht den Dilettanten; daher sind Konzerthörer meist Dilettanten. Nirgends giebt es eine solche stockwerkhohe Ansammlung von dilettantischem Können wie unter den mitwirkenden Kräften der Oper. Hier, unter den lieblichen Strahlen der Musik, sind echte künstlerische Naturen am seltensten. Man muss Selbstbiographien von berühmten Sängern und Schauspielern lesen, um sich ein Bild von der Schuldlosigkeit zu machen, mit welcher diese Art Leute ihren Beruf auffassen. Gerade die alleranerkanntesten Genies sind oft den verkannten Genies am ähnlichsten. Beide unterscheiden sich nur durch das Glück; aber weder der Erfolg noch auch der hartnäckigste Misserfolg macht den Künstler. Seltsam ist es mit der sogenannten Naturtalent-Anlage. Manchmal ist gerade die holdselige Natur-Eigentümlichkeit zum ewigen Dilettantismus bestimmt, während die scheinbare Unoriginalität es durch den festen Fleiss und die Leidenschaft des Geistes zu hohem Künstlerstand zu bringen vermag. Aber es giebt auch verschiedenerlei

Dilettantismen. Der Dilettant schlechtweg ist eine gute und sympathische Menschenerscheinung. Wie aber, wenn der Halbkünstler sich das Ansehen und Aussehen eines ganzen zu geben versteht, wenn die Skrupellosigkeit mit dem Schein von zehn, ja hundert peinlichen Skrupeln, Fragen und Gedanken aufzutreten weiss, wenn die absolute Nichtigkeit sich unendlich wichtig gebärdet? In Gegenden, wo diese Art Leute auftreten, ist die gute gesunde Luft dick, dumpf und giftig, das Leben verpfuscht, die Natur um und um verdorben. Meist haben gerade diese „Meister" in der Welt angenehmen Erfolg, sie erhalten Aufträge in Masse, und nicht selten macht man sie zu Professoren, oder man hängt ihnen eine glitzernde, höfische Auszeichnung an den Rockaufschlag, womit die also Dekorierten sich für alle Zeiten gegen alle missbilligenden Angriffe geschützt glauben. Die gefährlichsten und unerfreulichsten Dilettanten sind indessen ganz wo anders zu suchen. Es sind dies Revolutionäre, solche, die in der Kunst Revolutionen zu inszenieren vorgeben, Dilettanten der äussersten Linken, Glücksspieler, die mit kühnen Handgriffen die Spitze des zeitgenössischen Geschmackes aus dem Himmel der Kunst herabreissen, um zu zerfetzen, was sie mit den Fingern erwischt haben. Angeblich kühne und schwungvolle Naturen, mengen sie sich in Alles, was von der Öffentlichkeit und Obrigkeit gehasst und verfolgt wird, indem sie sich in aller Biergemütlichkeit das Aussehen von armen Verfolgten, Bedrückten und Gegeisselten geben, um stolz darüber zu sein. Die Kunst liegt ihnen so wenig am Herzen wie das Land Spanien. Sie lügen, und gerade die Lüge ist die einzige, wirklich verabscheuenswerte Dilettanterie. Ein solcher kühner Dilettant malt oder beschreibt mit schlauer Vorliebe das Verpöhnte, das grob Sinnliche, das Nackte und meint, da er einen gefährlichen Standort wählt, auch ein gefahrdrohender Neuerer zu sein. Schon dass er überhaupt neuern will, das verurteilt ihn zur Unkunst. In der Kunst giebt es nie etwas zu erneuern, nur neu zu erfassen, nie etwas zu reinigen, nur selber reinlich zu sein, nie neue Werte zu schaffen, nur selber zu versuchen wertvoll zu sein. Dilettanten aber sind gerade mit grösster Vorliebe Neuerer, Reiniger und Wert-Umstürzer, während es doch in der breiten und weiten Welt durch sie nie etwas wird zu verbessern geben. Nur die Leidenschaft, der Sturm der Empfindung, das persönliche, harte Geschick des aufrichtigen Mannes kann am Ende einer merkwürdigen Laufbahn der Welt etwas noch nie Dagewesenes aufzwingen, das aber macht sich immer ganz von selber. Treu, still und unstürmisch nach aussen hin ist der echte Künstler.

Aber was macht unsere kleine, liebe „echte" Dilettantin? Süsses Geschöpf, da stellst du dich, um die unendliche Natur abzumalen, im Park, unter einem knospenden Baume auf, sitzend auf dem aufklappbaren, zierlichen Malstuhl. Dir unsere Sympathien! Du träumst von deinem Geliebten, während du so schalkhaft-ernsthaft „künstlerisch thätig" bist. Du weisst nichts von der Schwere der unternommenen Aufgabe und willst auch nichts davon wissen. Du verfertigst da ein liebes, abgerundetes Bildchen, es dem Wesen, das du liebst, zum Geburtstag oder zum Namenstag zu schenken, zur Erinnerung. Dein Gesicht ist so schön, wenn es zum Himmel hinaufschaut. Dein reiches, hellgoldenes Haar schmiegt sich entzückend an deine offene Stirne. Du lächelst? Und schon ein wenig schmerzlich? Ei, sieh da: Gram? Die Natur, in der du sitzest, wölbt und krümmt sich und dehnt sich und senkt sich auf und nieder unter Ahnungen und Gefühlen des keimenden Frühlings. Male, dichte, träume und musiziere! Du malst nur, weil du dich danach sehnst, es nie mehr wieder thun zu müssen. Horch! Wessen Schritte rascheln da hinter dir im Laub? Du zitterst? Ist „er" es?

TH. TH. HEINE, DACHAU

BERLINER SEZESSION

Das Programm der diesjährigen Ausstellung ist bereits im Winter verkündet worden. Es nahm Gestalt an, als Liebermann im Kreise der Seinen jene Rede hielt, an deren eine Gedankenhälfte in diesen Blättern damals allgemeine Betrachtungen über „Akademie und Sezession" geknüpft worden sind. Sie gipfelte in dem Hinweis, welche Rolle eine neue Jugend zu spielen hätte, nachdem die Revolutionäre von gestern im Begriffe seien die Konservativen von morgen zu werden. Das erste Ergebnis dieses zur rechten Zeit ausgesprochenen Gedankens war die in einem Falle freilich unverständliche Wahl vier neuer Vorstandsmitglieder; die zweite Folge ist diese Ausstellung. Die Revue der Jahresproduktion wird dieses Mal von den Arbeiten der Jungen im wesentlichen beherrscht.

Als wichtiges Resultat nimmt man die Einsicht mit fort, dass hinter der Generation, die die Sezession gegründet hat, wirklich eine Jugend wieder steht,

ADOLF OBERLÄNDER, FLICKSCHNEIDER

in der es von neuen Lebenskräften quillt; und man verlässt die Veranstaltung darum mit gesteigerter Zuversicht, trotzdem der Gesamteindruck nicht eben ruhig und harmonisch ist. Wo die Jugend herrscht, wo die ihre Stilform noch Suchenden aufgeregt gegeneinander stehen, kann es nicht anders sein. Niemand kann revolutionär sein und zugleich reif. Ausserhalb des Leiblkabinets wird darum in dieser Ausstellung abgeklärte Ruhe kaum gefunden. Wer es aber liebt, in Kunstausstellungen schauend die Zusammenhänge zu denken, wer durch die Erscheinungen der Kunst dahinzuwandeln versteht, wie durch die Natur, wo Jedes nur für sich da zu sein scheint und Eines ohne das Andere doch nicht denkbar ist, der wird in der Sezession auch diesesmal auf seine Kosten kommen. Wo der flüchtige, der egoistische Betrachter nur Willkürlichkeiten wahrzunehmen meint, da sieht Jener ein allgemeines Müssen individuell variiert. Nichts leichter, als gerade diese Ausstellung im landläufigen Sinne zu kritisieren. Eine edlere Auffassung ist es, in diesem Salon der Jungen auf sich wirken zu lassen, was man die Epopöe der Stilgedanken nennen könnte, den Ablauf der grossen Empfindungskurve zu verfolgen, deren Biegungen und Neigungen von den Instinkten einer ganzen Zeit bestimmt werden.

Es ist gesagt worden, Leibl gehöre nicht in diese Ausstellung. Seine herrlichen Bilder, die uns zum grössten Teil noch unbekannt waren, sind gepriesen worden, wie sie es verdienen. Aber man hat hinzugesetzt, das meiste des daneben Vorhandenen wäre ihrer Meisterschaft unwürdig und es gehöre Leibls Kunst einem ganz anderen Empfindungskreise an. Die Wahrheit ist, dass Leibls Gegenwart in dieser Ausstellung geradezu symbolisch wirkt. Freilich thront ein Werk wie das Bildnis der Gräfin Treuberg über allen Arbeiten ringsumher wie eine Madonnenerscheinung, freilich distanziert seine reife Meisterschaft in gewisser Weise alles neben ihr; aber es ist jenes Bildnis auch eines der schönsten Werke deutscher Malerei vielleicht, das im neunzehnten Jahrhundert geschaffen worden ist, und gegen den Gesamteindurck dieses halben Hunderts von Bildern und Zeichnungen eines Seltenen vermögen vereinzelte, von den Zufälligkeiten der Jahresproduktion berührte Werke junger Künstler natürlich nicht aufzukommen. Was Leibls Gegenwart bedeutend macht ist, dass er in diesem Kreise der Jugend wie ein Ahn unter Enkeln dasteht. An diesen Platz gehört er so gut wie in die Nationalgalerie. Zu den Lebendigen von Heute gehört er, wie Ingres zu Manet, Degas und Lautrec, wie Courbet zu Manet, Cezanne, Gaugin und deren Nachfolgern. Neben Liebermann muss er stehen, der als Anfänger auf Munkacsy, dem treuen Leiblverehrer, einst blickte, der sich, wie Leibl, zu Courbet hingerissen fühlte und dem deutschen Norden geworden ist, was der Einsiedler von Aibling und Kutterling dem Süden war. Zu den Jüngsten gehört dieser Vielumfasser, weil er, durch Trübner, unmittelbar mit ihnen verbunden ist. Und er mag sogar dort weilen, wo ein Habermann ihn und seine Malweise mit kühnem Manierismus ad absurdum führt.

WILHELM LEIBL, BILDNIS DES HERRN DR. RAUERT 1876

MAX LIEBERMANN, BILDNIS, FRAU B.

In Leibls Kunst liegt eine Welt im Keim. Er scheint unkompliziert, weil er harmonisch ist; aber er war vielfach wie nur Einer. In ihm war eine courbethaft vollblütige Malersinnlichkeit und die Zeichnerexaktheit eines Ingres; etwas von der grossen Gesammeltheit Holbeins hatte er und daneben einige Defreggerinstinkte. In seiner Kunst sind Züge Menzelscher Genauigkeit und van Eyckscher Lapidarität, freie Modernität und Altmeisterlichkeit, Naivität und Atelierhaftes, ein Nachklang vom deutschen Nazarenertum und Französisches. Kleinbürgerlicher Heroismus, enge Grandiosität und geniale Nüchternheit. In seinem Stil sind embryonisch viele Stilideen. Seine Kunst ist eine Prosakunst, worin Gestaltungen des Dramatischen, Lyrischen und Epischen stecken, ohne dass eine davon zu äusserster Konsequenz entwickelt worden wäre. Nur darum können sich diese Elemente gut vertragen, weil sie, wie im grossen Roman etwa, prosaisch, oder wenn man will: naturalistisch gefesselt sind. Leibl wäre ein Anderer geworden, wenn er eines seiner Stilelemente vor anderen ausgebildet hätte. Dann hätte er sich einseitig entscheiden müssen: für den Weg zum Monumentalen oder zum konsequent Malerischen, denn Beide waren gleich mächtig in ihm: der Zeichner und der Maler.

Was er unterliess — wohl uns, dass er es unterliess! — das müssen nun aber Die thun, die nach ihm kommen. Die in Leibls Kunst harmonisch gebundenen Stilideen wollen sich konsequent ausleben; und das kann nur geschehen, wenn sie sich spezialisieren. Hier ist die Ursache der schulbildenden Fähigkeiten, die Leibls Kunst schon nach vielen Seiten geübt hat, zu suchen. Und in einer neuen Weise zeigt nun eben die Sezessionsausstellung dieses Jahres, dass die anregende Kraft der Leiblschen Malerei mittelbar noch ebenso wirkt, wie sie es unmittelbar zu Lebzeiten der Schuch, Scholderer, Eysen und vieler Anderer gethan hat. Die am Kurfürstendamm ausgestellten Bilder Trübners — die für sich betrachtet zu Bedauern Anlass geben, weil

WALTER LEISTIKOW, BEI DEN GROTTEN DES CATULL

sie ausserordentlich unkritisch ausgewählt worden sind — zeigen selbst dem Laien zur Genüge, wie eng dieser Maler mit Leibl zusammenhängt. Worauf Leibls hinreissend schöne Malerei sich aufbaut: das Prinzip, Ton an Ton, Valeur neben Valeur zu setzen und mit tausend vom coup de pinceau gestalteten Tonflächen die plastische Natur weich zu runden, das hat Trübner systematisch zu einem technisch sehr wirkungsvollen Tonmosaik ausgebildet. Trübner hat damit begonnen, das in Leibls wie Haller, Kolbe, Engelmann u. s. w. Im Instinkt fühlt diese ganze Gruppe sich zu dem Doppelwollen etwa hingezogen, das in Hans von Marées — der ein Freskokünstler war und zugleich ein psychologisch vertiefender Portätist von Leiblscher Tonigkeit — Gestalt gewonnen hat. Man sieht, die Perspektiven sind weit, wenn man sucht, in den Zusammenhängen Notwendigkeit zu sehen. Nennt man ohne weiteres Leibl, den Holbeinschüler, den Bauernmaler, neben einem jungen Dekorativen wie

LOVIS CORINTH, NACKTHEIT

Kunst enthaltene und sozusagen noch dienende Prinzip der Tonigkeit ins Dekorative zu übersetzen und es isoliert auszubilden. Nun zeigt es sich aber weiter in dieser Ausstellung, dass sich auf Trübner sehr entschieden die Jungen beziehen, die es heute zum bewusst Dekorativen, ja, zum Monumentalen treibt. Ohne Trübner sind Künstler wie E. R. Weiss, Freyhold, Hofer, Beckmann, Tewes, Lamm und viele Andere undenkbar. Und auf das Wollen dieser Künstler weist dann, als etwas sehr Verwandtes, auch die Stilidee jüngerer Bildhauer, E. R. Weiss, der nicht einmal frei ist von Biedermeierlichen Modezügen, so mag das Manchem als starke Zumutung erscheinen. Plausibler klingt es schon, wenn man Trübner als Bindeglied nennt; denn zwei Grössen sind auch untereinander verwandt, wenn sie einer dritten verwandt sind. Und betrachtet man in dieser Ausstellung gar, wie und warum Leibl van Dyck kopiert hat und welches dekorative, fast antikische Pathos, zum Beispiel, in der Bewegung der wunderschönen Hände auf dem Bild „Im Atelier“ liegt, so wird es Einem klar, dass

MAX SLEVOGT, DER PIQUEUR

KARL WALSER, BLICK AUS DEM ATELIERFENSTER

ROBERT BREYER, STILLEBEN

die äussere Verschiedenheit nicht immer auch eine innere zu sein braucht.

Eine Bestätigung kommt noch von anderer Seite; denn wir finden eine Parallele dieser Entwicklung in Frankreich. Dort nimmt Courbet etwa die Stelle Leibls ein. Die lebensvolle Altmeisterlichkeit dieses Freundes unseres deutschen Meisters hat sich, auf dem Wege über Manet und Monet, zum dekorativen Impressionismus Cézannes entwickelt. Neben Cezanne — denen sich Gaugin und M. Denis anschliessen — braucht man aber nur die oben genannten jungen Deutschen zu sehen, um die ungewollten Beziehungen mit einem Blick zu erfassen. In Frankreich ist aus dieser Stilidee dann ebenfalls ein neues Wollen der Plastik hervorgegangen. Es wird vor allem von Maillol repräsentiert und entspricht wiederum genau Dem, was die Bildhauerschule der Jungen in Deutschland will. Der Skeptiker wird hier sagen: die deutschen Künstler ahmen Cézanne und Maillol eben nach. So banal erklärt aber nur der Naturalist des Denkens Erscheinungen, die offenbar allgemein, und darum notwendig sind. Nachahmung mag oft genug mit unterlaufen; das erschüttert aber nicht die Thatsache, dass unsere jungen Kunstkräfte aus innerem Zwang Ähnliches wollen wie die jungen Franzosen. Mit welchem Gelingen: das ist ja eine Frage für sich.

Dieser Hinweis auf das Gesetzmässige in der Arbeit unserer Jungen, auf ihre Tradition, ist nötig, da ihnen der Vorwurf der Willkür und Sensationslust nicht erspart wird. Es ist gewiss gegen ihre Arbeiten oft manches einzuwenden; nicht aber kann das ernste Streben, der gute Gehorsam gegen den inneren Drang verkannt werden. Wenn Tadler diesen Künstlern den wohlfeilen Rat erteilen, sie sollten bei Meister Leibl in die Lehre gehen, so können sie antworten, sie hätten es in der einzigen Weise getan, die ihnen lebendig fruchtbar erschiene.

Noch andere Entwicklungslinien könnte man, von Leibl ausgehend, nachweisen und weitere Parallelerscheinungen noch in Frankreich zeigen. Ein ganzes verschlungenes Gewebe von Ursache und Wirkung könnte blossgelegt werden. Aber das gäbe eine Kunstgeschichte. Schon jetzt hat der Gedankengang in diesem Ausstellungsbericht fast zu weit geführt. Es sollte nur gesagt werden, wie

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM

wichtig es für den Besucher solcher Ausstellungen ist, sich nicht vom Äusseren abziehen zu lassen, wie notwendig, nur auf Das zu blicken, was in der Musik jeder gebildete Deutsche begreift, wenn man vom musikalischen Stil und seiner Entwickelung, vom Kunstkanon der Musik spricht. Wie der Deutsche im Anhören einer Beethovenschen Sonate sagt: dieses ist noch Haydnsch und jenes ist fast schon Wagner, wie er genau hört was Schubert von Beethoven und Brahms von Schumann hat und damit nichts äusserlich Technisches meint, sondern das innerste Kunst- und Lebensgefühl, so sollte er auch in der bildenden Kunst auf die Form und auf die Abläufe der Formentwickelung blicken, als auf Das, worin das eigentliche Leben enthalten ist. Auch die bildenden Künstler, die Meister wie die Lehrlinge, wird erst recht begreifen, wer sie als Instrumente eines grossen Zeitwollens und somit eigentlich auch erst als Persönlichkeiten zu sehen vermag; die Malerei und Plastik wird ganz erst geniessen, wer das lebendige Wachsen und sich Verästeln der Stilgedanken erkennt, wer es einsieht, dass Stilfragen Gefühlsfragen sind.

✵

WILHELM LEIBL, DAME IN SCHWARZ

WILHELM LEIBL, BAUERNKNABE AUS SCHONDORF

Es gilt also, vor den einzelnen Werken, wenn sie sonst nur Qualitäten haben, jetzt jene Zeitstimmung schon zu empfinden, die uns historische Bauwerke mit Poesie umkleidet. Die Geschichte fühlen, während man sie lebt: das ist es! Im Leiblkabinet der Sezession macht diese Stimmung ganz trunken. Um sie zu bezeichnen nennt man, zum Beispiel, vor dem über allen Ausdruck schönen Bildnis der Gräfin Treuberg, die Namen Ingres und Manet. Das klingt arm und kalt; und doch umschreiben diese Namen ganze Gefühlskomplexe. Nirgend mehr fühlt man die Armseligkeit des Wortes als vor solchen Werken, deren Phantasiegehalt rein optisch ist. Die Kunst des in seiner tonigen Blässe mit Holbeinischer

WILHELM LEIBL, FRAU V. POSCHINGER, BLEISTIFTZEICHNUNG

WILHELM LEIBL, BILDNIS DES HERRN REINDL

wieder, dass kein deutscher Maler nachher diesem Meister gleichgekommen ist in der ungewollten Liebe zum Lebendigen, in der rastlosen Hingabe an die im Atmosphärischen weich und tonig schwimmende plastische Natur.

Liebermann zielt ja, bei ähnlichen Ausgangspunkten auf Anderes. Er ist kein Maler sinnlicher Freudigkeit, sondern ein leidenschaftlich abstrahierender Geist, der die Natur nicht um ihrer heiligen Schöpfungswirklichkeit willen sucht, sondern sie, unter der Diktatur einer Lebensimpression stehend, entmaterialisiert. Was die Natur seinem Auge darbietet, stammt aus einem Kunstwillen, aus einem Objektivität gewordenen Erlebnis, ähnlich dem, das Hugo von Hofmannsthal hier neulich geschildert hat.* Zu welcher Höhe auch dieser Weg führt, beweist in diesem Jahr das Bildnis einer alten Dame. Wie teilnehmend, wie herzlich voraussetzungslos, wie höflich schonungslos ist diese Menschlichkeit doch erfasst! Wunderschön ist es wiedergegeben, wie die mit der rührenden Verzagtheit des leiderfahrenen Alters sich spreizenden Finger Wange und Kinn mehr nur berühren als stützen, wie der Kopf sich gleichsam entschuldigend neigt, wie die verlegene und doch würdevolle Naivität der Altmütterlichkeit aus diesen Augen spricht. Was ist gegen dieses mit dem Gefühl sachlich erfasste Leben doch Lenbachs Feuilletonesprit! Vor dem „Bildnis eines alten Herrn" drängt sich die Beobachtung wieder auf, dass Liebermann in den letzten Jahren seiner Kunst vorsichtig Elemente zuzutragen versucht, die man mit dem Namen Munchs bezeichnen könnte. Er thut es ungefähr, wie der alte Goethe Kunstelemente derselben Romantik,

Eindringlichkeit förmlich leuchtenden Männerantlitzes des „Dr. Rauert" nachschildern, hiesse „ein Mittagessen beschreiben" wollen. Wie weich und zart, einfach und kultiviert vornehm, geistig und sinnlich war doch dieser bäuerliche Einsiedler! In der „Dame in Schwarz" klingt Einem spanisch-belgische, in der „Frau mit dem Kopftuch" deutsche Altmeisterlichkeit wie neuerweckt entgegen. Vor dem Bildnis des Dr. Reindl im Garten denkt man an Renoir und Menzel zugleich. Mit ameisenscharfen Augen sieht man die Erscheinungen immer wieder abgetastet, Zoll für Zoll, Fläche für Fläche, Ton für Ton; und doch schwebt der Gedanke des Ganzen besonnen darüber. Diese bisher unbekannten Bilder, die die Sezession im wesentlichen dem Freund und Biographen Leibls, Julius Mayr, und den Hinweisen von dessen schöner Biographie verdankt, zeigen es

* „Das Erlebnis des Sehens" VI. 5.

WILHELM LEIBL, BILDNIS DES TIERARZTES REINDL 1890

ALEXANDER OPPLER, FRAUENBÜSTE

die er grundsätzlich ablehnte, in seiner Poesie verarbeitete. Eine Steigerung der spontanen Impressionskraft und reichere Farbigkeit ist das Ergebnis dieser Berührung bei Liebermann.

Slevogts Malerentwickelung verrät immer mehr, dass es der Ruf des Herzens war — also des Schicksals Stimme — was ihn nach Berlin, in Liebermanns Nähe führte. Auch er ist ein abstrahierender Geist, der die Natur denkt, bevor er sie malt. Freilich denkt er sie ganz anders als Liebermann. Ein dramatisch auffassendes Temperament, das die Erscheinungen zu Werkzeugen der Absicht macht führt ihm den Pinsel. Seine Kleopatra hat den grossen Zug einer Phantastik, die dem Wesen Delacroix verwandt ist. Nicht zufällig malt Slevogt — wie der Franzose es ebenfalls that — immer wieder die Vorgänge und Personen im Zusammenhange mit der Schaubühne (Totentanz, d'Andrade, Marietta, Frau Durieux). Sein illustrativ bewegliches, scenisch denkendes Pathos ist aber durch den Intellektualismus Liebermanns gegangen; es ist unterwegs der „Delila" begegnet. Leider hängt die sehr pastose Malerei der Kleopatra in der Sezession in zu grellem Oberlicht, so dass die Vorzüge dieses gross gewollten Werkes nicht gut genossen werden können. Dies kalte Licht unterdrückt viele der psychologischen Feinheiten und betont zu stark das Bravouröse der Technik. Auch der „Piqueur" beweist, welch geistreicher Künstler — das Adjektiv in der genauen Wortbedeutung genommen — Slevogt ist, und zugleich welch Maltemperament. Aus diesem

E. R. WEISS, WEIBLICHER AKT

Doppelwollen werden der deutschen Kunst wahrscheinlich noch schöne Früchte reifen.

Trübner zeigt sich diesesmal, wie gesagt, nur von Seiten seiner Systematik. Es ist unbegreiflich, wie dieser Künstler, der sich unendlich wertvollerer Thaten rühmen kann, solche gleichgültige Kollektion ausstellen konnte. So dienen die Bilder dem Betrachter nur als Anschauungsstufe, um darüber hin zu den Arbeiten der Jüngsten zu gelangen. Dieses sind übrigens der Mehrzahl nach auch schon Männer zwischen dreissig und vierzig. Beckmann allein mag bedeutend jünger sein. Er hat in diesen Wochen manches Üble über seine Kühnheiten hören müssen. So ist es am Platz, darauf hinzuweisen, was es sagen will, wenn ein Vierundzwanzigjähriger Bilder schafft wie die ausgestellten. Es ist viel Unreifes und Unerfreuliches darin. Vor allem in der wilden und doch starren und sogar akademischen „Schlacht". Aber wie ein in Bereitschaft setzender Auftakt wirkt dann die merkwürdige „Beweinung", die dem Künstlerbundstipendiaten wohl nur in der Villa Romana gelingen konnte. Und die junge Frau mit offenem Mieder auf dem Bilde „Gespräch" zeigt eine malerische Haltung, die zu starker Aufmerksamkeit nötigt. Was bei Beckmann am meisten fesselt ist eine gewisse, über den Hintergründen lagernde Mystik, deren er sich in all seiner Stilwut und Mallust wohl kaum bewusst ist. Eben weil hier noch Geheimnis ist, Jugendgeheimnis, quillt es in den Bildern wie von zukünftiger Kraft.

Viel offener liegen Wollen und Können da in den Bildern von E. R. Weiss. Er begann als Orna-

GEORG KOLBE, BRUNNENGRUPPE

RICHARD ENGELMANN, RUHENDE FRAU, BRUNNENFIGUR

mentzeichner im Stil der Belgier und Engländer, wurde einer unserer am meisten beschäftigten Buchkünstler* und gelangte Schritt vor Schritt dahin, sein Ziel in der Malerei etwa dort zu suchen, wo Marées, als ein „Prinz aus Genieland" steht. Es ist zweifellos in seiner Malerei noch viel Kunstgewerbliches und oft noch mehr Stilprinzip als Stil; aber sie ist auf einem guten Wege. Dieses Talent ist der Selbsterziehung durchaus fähig. Der „weibliche Akt" ist gewiss Modell; doch will dieses Bild auch nichts geben als den Stil der Erscheinung, gesehen an einem Modell. Die Tonigkeit Trübners wird in den Werken von Weiss linear organisiert. Der Künstler macht aus Trübner etwa, was Denis aus Cézanne gemacht hat. Er nimmt in seiner Art wieder auf, — man sehe die „Badenden Frauen" — was in Deutschland immer wieder gewollt werden wird. Dass er und die ihm verwandt Strebenden aufs Eifrigste wieder Gewalt über das Nackte zu erlangen suchen, ist jedenfalls das Zeichen eines sicher wählenden Instinktes. Man darf hierbei natürlich nicht auch an den in diesem Jahr ganz undiskutierbaren Hettner denken. Aber ein tiefer Ernst ist, zum Beispiel, in der Art wie Hofer das Musikalische des Gliederspiels sucht, oder wie Tewes den Bewegungsfluss des Körpers mit dem Pinsel nachzuschreiben sucht. Die schönste künstlerische Selbstlosigkeit und ein reines Streben zu edler plastischer Formgestaltung beseelen auch den Bildhauer Engelmann, der die immanente Stilidee der Maler als Plastiker begreift. Mit seiner „Ruhen-

* In Paranthese: nicht auch schon ein vollkommener. In dem richtigen Bestreben, dem Buch wieder architektonische Ordnung zu geben, verliert er sich oft in Grundsätzlichkeiten, so dass er dann das Sinnvolle der strengen Form opfert. Der von ihm im ganzen erfreulich umgestaltete Katalog der Ausführung ist gleich ein Beispiel. Siehe die Schrift des Umschlages, die mehr Ornament ist als Schrift. Das C und O fallen aus dem Wortbild unorganisch heraus, weil sie grundlos die doppelte Breite der E und S haben; und sie erscheinen niedriger als die andern Buchstaben, weil die alte Handwerksregel nicht befolgt ist, runde Buchstaben der optischen Täuschung wegen etwas grösser zu machen als die andern.

den Frau" setzt er die Naturalisation der Antike fort, die von Meister Schadow lange vor Maillol schon begonnen wurde; und mit einem Gelingen, das fortan den Blick auf seine Produktion lenken wird, arbeitet er für sein Teil an der richtig erkannten Aufgabe, die Skulptur, trotz des Genies Rodins, der Architektur zurückzugewinnen und somit endlich, nach dem langen Begasgraus, wieder in die Wege der Tradition einzulenken. Mit beweglicherem Geist sucht Kolbe, vor allem in seiner Brunnengruppe — einer schwierigen, geistreich gelösten Komposition, — Rodins malerische Heiterkeit, die übrigens in einer Frauenbüste des Franzosen glänzend zur Anschauung gebracht wird, der Ruhe Maillols zu vereinigen. Haller, der den Lesern dieser Hefte bekannte Genosse Hofers, ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu nennen; und bedingt sogar Pöppelmann, dessen Brunnenkomposition allerdings wenig lebendig und mehr hildebrandisch akademisch ist.

Diesen schon erprobten Namen, die das junge Wollen in der Sezession gewissermassen offiziell vertreten, schliesst sich in diesem Jahr eine ganze Reihe neuer Erscheinungen an. Es ist W. Rösler zu nennen, dem sein erstes Debut gleich zum verdienten Erfolg geworden ist. Seine grüne Mailandschaft ist noch etwas leer; doch ist viel Luft, Licht und Raum darin und die Einfachheit ist zweifellos ein Zeichen starken künstlerischen Sinnes. In der „Landschaft mit Weiden", ist ein sehr schwie-

JAN VETH, HERRENBILDNIS

ges Problem mit sicherer Haltung gelöst worden. Mit für einen Anfänger bemerkenswerter Leichtigkeit erscheint die Natur in Drehers Bild „Überfahrtdampfer" vereinfacht; und Dietze macht mit einem „Zimmerplatz" fast so nachdrücklich auf sich aufmerksam, wie es Curt Tuch, der inzwischen ein vorläufig noch problematischer Dekoratier geworden ist, vor einigen Jahren mit seinem Marnebild that. Waldschmidt macht sich mit zwei Bildern, worunter ein Selbstbildnis ist, als Einer bekannt, der heroische Auffassungen liebt. Er ist Maler und Bildhauer zugleich. Als Plastiker stellt er eine „Grabplatte" aus, die in ihrer rein zeichnerischen Haltung viel Talent verrät. Doch ist noch nicht zu erkennen, wo dieser kartonfrohe Künstler hinauswill, oder ob er es selbst überhaupt schon weiss. Treumann, wenn auch nicht eigentlich ein Neuer, doch ein selten Erscheinender, gehört in den Empfindungskreis des in diesem Jahr durch malerische Kraft überraschenden Baluschek. Interessant ist es, vor dem Armutsgraus der Treumannschen Bilder zu beobachten, wie diese sozial deduzierende Tendenz zu den Stilmitteln der Primitiven greift.

LEOPOLD VON KALCKREUTH, KNABENBILDNIS

Neben dieser Jugend steht die erprobte Kraft der alten Sezessionisten. In einer glücklichen Stunde hat Corinth mit reichem Pinsel den Akt gemalt, den er „Nacktheit" nennt; und seine ganze Fülle poetischer Phantastik hat er in der „Versuchung des heiligen Antonius" losgelassen. Über seine Kunst war hier neulich ausführlich genug die Rede;

WOLDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT IM MAI

auch mit diesen neuen Werken darf auf das damals Gesagte verwiesen werden. Eines fällt vor dem Antoniusbild wieder auf: man fragt sich vor solchen Motiven oft — auch die „Parisurteile" gehören dazu —, wo eigentlich das Verführerische der werbenden nackten Weiblichkeit für den Antonius, den Paris oder — den Betrachter liege. Die Antwort, warum es garnicht vorhanden sein kann, würde lustig und lehrreich genug einmal zu beantworten sein. Ein glückliches Motiv hat Leistikow mit den „Grotten des Katull" gefunden. Die freie Romantik der Scenerie wird durch die weiche farbige Sonnigkeit fast bis zum Märchenhaften gesteigert. Nicht minder suggestiv ist die weisswolkige Stimmung des „Grunewaldsees". Robert Breyer hat ein Stilleben von schlagender Anordnung und geistvoll accentuierender Koloristik ausgestellt, das zu den besten Werken gehört, die er je gemacht hat; und Ulrich Hübner zeigt eine Marine, worin dem Manetschüler Wirkungen gelungen sind, die von fern an die farbigen Perspektiven — Guardis erinnern. Bedeutend hat Leo von König sich entwickelt. Sein „Frauenbildnis" ist in der malerischen Haltung ausgezeichnet und in der Komposition der Arme und Hände ist Etwas, das an die edle Auffassung des Malers der Nanabildnisse gemahnt. Neben soliden Bildern von Mosson und Fritz Rhein zeigt Spiro ein phrasenloses Porträt und einen gut studierten Halbakt, Oppenheimer eine heitere Parklandschaftstimmung und von Brockhusen ernsthafte, aber immer noch sehr spröde Versuche, Unmittelbarkeit im Sinn van Goghs, — freilich: gesellschaftlich sehr temperiert —, zu geben. Einen entscheidenden Schritt nach vorwärts hat Walser gethan. Der ernsthafte Maler kommt in diesem Dekorativen immer mehr zum Durchbruch. Sein „Blick aus dem Atelier" giebt, trotz eines kleinen Konstruktionsfehlers, der die Häuser etwas schief erscheinen lässt, einen sehr unmittelbaren Eindruck. Pottner ist diesesmal als Bildhauer besser vertreten denn als Maler. Mit seinen farbigen Keramiken hat er den äusseren Erfolg, der ihnen geworden ist, wohl verdient. Als ein Formkenner von vielen Graden kehrt der Bildhauer Oppler zurück, der in Belgien das Handwerk durchaus studiert hat. Er ist ein Virtuose des Porträts, ein Meister der Epidermis. Nirgends ist eine Form vertuscht oder im

Unklaren gelassen. In Berlin wird dieser Künstler, der endlich einmal Frauenbüsten in Marmor zu machen versteht, willkommen sein; denn bisher wusste der Mann, der ein schönes Porträt seiner Frau oder Tochter haben wollte nie, an wen er sich hätte wenden können. In die Tiefe reicht diese Virtuosenkunst freilich nicht. Sie giebt nichts als die gesellschaftliche Charaktermaske; dies aber thut sie mit beherrschtem Können.

Unter den Arbeiten nicht in Berlin wirkender Künstler ist ein in seiner krausen Schörkellust charakteristisch und kräftig erfasstes Bildnis von Pankock sehr zu betonen, ein in seiner Trockenheit ungemein sympathisches Knabenporträt von Kalckreuth und eine Landschaft von Th. Th. Heine, deren feine Farbigkeit, gute Komposition und Stimmungskraft es bedauern lassen, dass dieses starke Talent sich von der Karikaturindustrie so sehr zur Berufszeichnerei zwingen lässt.

Die Fremden wirken diesesmal wie zufällige Gäste. Herzlich willkommen heisst man immer den vortrefflichen Werenskiold, der mit seinem Bildnisse des Rektors Knudson das Problem des Freiluftporträts in einer neuen anmutigen Weise löst. Und mit grösstem Respekt vor seinem unfehlbaren Können, seiner freien Selbstbeschränkung und sicheren Beobachtung begrüsst man immer wieder auch Jan Veth, dessen präzises Herrenbildnis wir hier reproduzieren. Von jungen Franzosen — scheinbar eine missglückte Kollektivausstellung — giebt es recht akademische Bilder von Maurice Denis, ein schönes Blumenstilleben von Roussel, eine licht- und lufterfüllte Wasserlandschaft von Le Beau, einen interessanten Marquet und ein im Panneaustil virtuos gemaltes „Interieur mit Figur" von Vuillard. Munch beweist mit dekorativen Landschaften wieder eine erstaunlich unmittelbare Kraft des Pinsels; und es sind genug Arbeiten von Cézanne und Van Gogh da, um die Parallelerscheinungen deutscher und französischer Kunstentwickelungen zu zeigen.

Das zu thun ist schliesslich eine Aufgabe dieser Ausstellungen. Die Sezession ist nicht gegründet, um nur Eliteausstellungen von Meisterwerken zu veranstalten. Gelingen ihr welche: desto besser; das Wesentliche ihres Programmes besteht aber darin, das neue Wollen in seinen natürlichen, internationalen Verbindungen und in seinem Zusammen-

RICHARD DREHER, ÜBERFAHRTDAMPFER

hang mit der Vergangenheit zu zeigen. Die bleibende Aufgabe der Sezession ist es, dem echten neuen Talent den Weg zur Öffentlichkeit zu bahnen und zugleich die Tradition zu zeigen, worauf es sich bezieht. Das kann nicht in jedem Jahr geschehen, weil es nicht immer neue Talente giebt. Aber es muss von Zeit zu Zeit geschehen. Diesmal ist es gethan worden; und darum hat die Sezession gleich auch wieder die Notwendigkeit ihres Daseins erwiesen.

K. S.

WILHELM LEIBL, APOTHEKER RIEDER, KOHLEZEICHNUNG
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. GESELLSCHAFT

KÜNSTLER UND KRITIKER

GLOSSEN

VON

MAC NEILL WHISTLER

Die Analyse des Kritikers.

Die „Symphonie in Weiss“ No. III von Herrn Whistler zeigt viele zarte Nüancen dieser Farbe, aber es ist nicht gerade eine Symphonie in Weiss zu nennen. Eine Dame in einem gelblichen Kleide, mit braunem Haar und einem blauen Bändchen, die andere mit einem roten Fächer; auch Blumen und grüne Blätter sind auf dem Bilde. Ein Mädchen in Weiss sitzt allerdings auf einem weissen Sopha, aber selbst dieses Mädchen hat rötliches Haar, und natürlich kommt noch die Fleischfarbe der verschiedenen Gesichter dazu.“

Betrachtung über das Seelenleben des Kritikers.

Wie erfreulich, dass solch kompleter Unsinn unausbleiblich seinen Platz im Druck findet. Nicht gerade eine Symphonie in Weiss, denn man sieht ein gelbliches Kleid, braunes Haar etc., eine andere mit rötlichem Haar und dann ist natürlich die Fleischfarbe der Gesichter. Bon dieu! erwartet dieser weise Mann weisses Haar und kreideweisse Gesichter? Und glaubt er denn in seiner erstaunlichen Logik, eine Symphonie in D-Dur enthalte keine andere Note, sondern sei eine beständige Wiederholung von D D D. Dummkopf.

Chelsea, Juni 1867.

Das Muster eines Kritikers.

In der Galerie der Gesellschaft schöner Künste in New Bond Street ist eine Ausstellung venezianischer Radierungen von Herrn Whistler eröffnet worden. Ausstellungen haben heutzutage ein recht dünnes Gepräge. Herr Whistler zeigt 12 Radierungen, unbedeutenden Formates und von recht schwacher Ausführung. Sie geben wohl eine gewisse Impression von Raum und Luft. Sonst aber sind sie nicht von irgend welcher Originalität oder besonderem Wert. Sie gleichen eher unbestimmten ersten Skizzen oder Notizen für späteren Gebrauch, als wirklich ausgeführten Zeichnungen. Wahrscheinlich bringt jeder Künstler, der aus Venedig zurückkehrt, so ein paar flüchtiger Umrisse in seinem Skizzenbuch heim. Nach diesen 12 Radierungen zu urteilen, hat Venedig weder Herrn Whistler noch seine Kunst tief beeinflusst.

Ein Vorschlag.

Freund Atlas,* mon bon, mefiez-vous de vos gens! Dein Kunstmensch sagt, dass Herr Whistler 12 Radierungen ausstellt von schwacher Ausführung und unbedeutendem Format. Nun braucht der Privat-

* Titel der Zeitschrift, worin diese Kritik erschienen war. D. Red.

mörder, den Du für uns hältst, nicht durch einfache Kenntnisse in der Ausübung seiner Pflicht gehemmt zu werden, daher „passe“ über die Ausführung; aber er dürfte seines Herrn Ruf für glänzende Apperçus nicht so kompromittieren und Dinge drucken, über die der erste Beste spotten kann. Also ernstlich mein lieber Atlas: die Importanz einer Radierung hängt nicht von ihrem Umfang ab. „J am not arguing with you, J am telling you.“ Ebenso könnte man von Deinen Witzen sagen, dass sie, weil kurz, nicht important sind. Gieb acht, Atlas, sei streng mit dem Mann. Schärfe ihm ein, dass sein „Geschäftchen“ sauber ausgeführt werden muss. Ich selbst könnte meine eigene Kehle besser durchschneiden.· Und falls Not am Mann, bei seiner eventuellen Entlassung biete ich meine Dienste an. In der Zwischenzeit freudig der Deinige.

Eine Berichtigung.

Eine erdichtete Unterhaltung im Punch verursachte folgenden Depeschenwechsel: Von Oskar Wilde Exeter an Herrn I. Mac. Nll. Whistler, Tite Street: Der Punch zu albern — wenn Sie und ich zusammen sind sprechen wir doch über nichts anderes als über uns selbst. — Von Wh. Tite Street an Oscar Wilde Exeter: Mein bester Oskar! Sie irren sich, wenn Sie und ich zusammen sind, sprechen wir über nichts anders als über mich.

Naif Enfant.

... Nahe hierbei hängt ein anderes Porträt von allerhöchstem Interesse, und obgleich ganz abweichend gemalt, ist es sehr geeignet, so nahe bei Herrn Hunts Bild zu hängen. Es ist Mr. J. Ruskin, von Herrn Herkomer gemalt. Es ist schwer, den Wert der Malerei dieser Bilder von dem Interesse des Gegenstandes zu trennen, da es das erste Ölporträt unseres grossen Kunstkritikers ist, das wir kennen. Es ist von eigentümlicher Schönheit und unserer Meinung nach ist Herrn Herkomer noch kein Porträt so gelungen.

Ein direkter Wink.

„Ne pas confondre intelligence avec gendarmes“ — aber wirklich lieber Atlas, wenn der Kunstkritiker der Times, der möglicherweise an einem chronischen Katarrh leidet, in die Grosvenor Galerie hineinsegelt, ohne Führung oder Kompass und nicht einmal durch den einfachen Geruchsinn zwischen Öl und Wasserfarben unterscheiden kann, müsste er sich, wie Mark Twain, erst erkundigen. Hätte er nur den Aufseher oder den Feuerwehrmann gefragt, so hätte wohl jeder Einzelne ihm davon abgeraten, zu sagen, dass das hauptsächlichste Interesse an Herrn Herkomer's grossem Aquarell-Porträt von Herrn Ruskin daran liegt, dass es das erste Ölbild ist, das wir von unserm grossen Kunstkritiker zu sehen bekommen. Adieu.

Eine eifrige Autorität.

Herr Whistler versteht es, sich so keck zu verteidigen, dass es ein Vergnügen ist, ihn anzugreifen. Ich rate daher mit Freuden, lieber Atlas, der Du Deine Sprachtalente so ausserordentlich entwickelt· hast, die folgenden Viertel- und Achtelnoten, darf ich sie so nennen, denn Herr Whistler ist grade jetzt sehr in „Nöten“ mit seinem Amerikanisch-Italienisch, zu unterbreiten. Sie stammen aus seinem reizenden, braun gebundenen Katalog. Zum Anfang: Santa Margharita ist falsch, entweder muss Margarita oder Margherita stehen, sonst ist es unmöglich italienisch. Und wer oder was ist denn San Giovanni Apostolo et Evangelista? Hält der muntere und scharfe Mac Neill dies für lateinisch? Und soll Café Orientale französisch oder italienisch sein? Für französisch hat es ein e zuviel und für italienisch ein f zu wenig. Piazetta, weiter muss für Piazzetta aushelfen. Und schliesslich gebe ich Campo Sta Martin gänzlich auf. Ich kann nicht verstehen, was das sein soll. Der italienische Kalender hat wohl einen San Martino und eine Santa Martina, aber Sta Martin ist höchst merkwürdig. Der Katalog ist allerdings äusserst kurz, immerhin sind einige Namen darin richtig.

Ein Zugeständnis.

Touché. Und meine Reverenz vor Deinem Korrespondenten, Atlas chéri. Fern sei es von mir, meine Orthographie zu rechtfertigen. Wer hätte aber auch daran denken können, dass ein Orthograph auf Jagdbeute ausgeht. Sicherlich auch „ung vieux qui a moult roulé en Palestine et autres lieux.“ Was für eine gute Sache ist es doch, vorbereitet zu sein. Atlas, mon pauvre ami, kennst Du die Geschichte des Zeugen, der auf die Frage, wie weit entfernt er von der Stelle stand, an der die That geschah, ohne Zögern antwortete: 36 Fuss 7 Zoll. Aber Herr, rief der klägerische Anwalt, wie können Sie mit solcher Genauigkeit aussagen? Ja sehen Sie, antwortete der Mann auf der Zeugenbank, ich dachte gleich, irgend so ein verdammter Esel würde mich ausfragen und da habe ich gemessen.

Ein unbeantworteter Brief.

Pré Charmoy Autun Saône et Loire France. Geehrter Herr! Ich schreibe jetzt an einem Buche über Radierkunst und möchte gern einen vollständigen Beitrag über Ihre Leistungen in diesem Fache bringen,

doch gerate ich dabei in Schwierigkeiten, denn wenn ich auch viele Radierungen von Ihnen kenne, habe ich sie nicht gründlich genug studiert! Hätten Sie nun etwas dagegen, mir eine Serie Proofs für einige Wochen zu leihen? Da das Buch schon ziemlich vorgeschritten ist, so würde ich um baldige Antwort bitten. Meine Meinung über Ihr Schaffen ist im Ganzen so günstig, dass Ihr Ansehen nur dadurch gewinnen könnte, wenn Sie mir die Gelegenheit gäben, mich ausführlich über Ihre Arbeiten auszulassen. Ich verbleibe, geehrter Herr, Ihr gehorsamer Diener

James Whistler Esq. P. G. Hamerton.

Inkonsequenzen.

James Whistler ist Amerikaner von Geburt und studierte in Frankreich die Malerei. Als Studierender war er launenhaft und unbeständig und erweckte bei seinen Kollegen nicht den Eindruck, als ob eine grosse Zukunft vor ihm läge. Seine künstlerische Ausbildung scheint er hauptsächlich durch privates und unabhängiges Studium erzielt zu haben. Herr Whistler scheint zu wissen, dass Radierungen gewöhnlich eben so wegen ihrer Seltenheit als wegen ihrer Vortrefflichkeit gesucht sind und scheint daher entschlossen zu sein, seinen Platten schon jetzt durch Seltenheit einen grösseren Wert zu geben. Wie ich höre, erweist Herr Whistler wenn er schriftlich um eine Serie seiner Radierungen ersucht wird, dem Bittsteller die Gunst, ihm einen Abzug für den Preis eines guten Pferdes zu verkaufen, falls er es der Mühe wert hält, den Brief zu beantworten. Whistler's Radierungen zeichnen sich im allgemeinen nicht durch poetisches Gefühl aus.

Der rote Lappen.

Warum sollte ich meine Werke nicht Symphonien, Arrangements, Harmonien und Nocturnos nennen? Ich weiss recht wohl, dass manche braven Leute meine Bildertitel komisch und mich selbst exzentrisch finden. Ja, exzentrisch ist das Wort, das sie für mich aufgebracht haben. Die grosse Mehrheit des englischen Publikums kann und wird nie ein Bild einfach als Bild ansehen, losgelöst von allen literarischen oder historischen Momenten. Mein Bild — eine Harmonie in Grau und Gold — eine Schneestimmung mit einer einzelnen schwarzen Gestalt und einer erleuchteten Schankwirtschaft, ist hierfür ein Beispiel. Mir ist die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der schwarzen Figur vollkommen gleichgültig und ich habe sie dorthin gemalt, einfach weil an diesem Punkte eine schwarze Note hingehörte. Das einzige, was mich dabei interessiert, ist, dass die Kombination von Grau und Gold der Grundton des Bildes ist. Und das ist gerade, was meine Freunde nicht begreifen können. Sie sagen: „Warum soll man es nicht ‚Trotty Veck' nennen und diese Harmonie von Grau und Gold dadurch in einen hübschen Haufen Gold und Silber verwandeln? Und geben damit ganz naiv zu, dass, ohne einen netten Taufnamen, kein Geschäft zu machen ist. Aber selbst vom kaufmännischen Standpunkt aus wäre dies Anfüllen seines Ladens mit den Waren eines Anderen unanständig, wenn es nicht durch den Brauch geheiligt wäre. Selbst die Beliebtheit eines Dickens dürfte nicht heraufbeschworen werden, um einer ganz anders gearteten Kunst zum Erfolge zu verhelfen. Ich würde es als einen gemeinen und niederträchtigen Trick ansehen, das Publikum durch den Namen Trotty Veck anzulocken. Denn wenn es überhaupt Sinn für die Malerei hätte, so müsste es wissen, dass ein Bild sein eigenes Verdienst hat und nicht auf dramatisches, anekdotisches oder lokales Interesse angewiesen ist. Wie die Musik die Poesie des Schalles, so ist die Malerei die Poesie der Farbe und die Anekdotenmalerei hat nichts mit der Harmonie des Schalls oder der Farbe zu thun. Die grossen Musiker wussten dies. Beethoven und die anderen Grossen komponierten Musik, einfach Musik, eine Symphonie in dieser Tonart, ein Konzert oder eine Sonate in einer anderen. Auf F oder G bauten sie himmlische Harmonien auf — Tonverbindungen, die sie aus F oder G und deren verwandten Moll-Tonarten entwickelten. Dies ist reine Musik und ebenso verschieden von den beliebten Liedchen, die an und für sich trivial sind, aber durch die Gedankenverbindungen interessieren, wie z. B. der Jankee Doodle oder Partant pour la Syrie. Die Kunst sollte auf all solche Köder verzichten, sollte ganz allein stehen, und zu dem künstlerischen Sinn des Auges oder Ohres sprechen, ohne damit Erregungen zu vermischen, die ganz fremd dazu stehen, wie Frömmigkeit, Mitleid, Liebe, Patriotismus und dergleichen. All diese Empfindungen haben keinerlei Beziehung zum Kunstwerk und darum lege ich so grosses Gewicht darauf, meine Werke Arrangements oder Harmonien zu nennen. Man nehme das Bild meiner Mutter, das ich in der Königl. Akademie als ein „Arrangement in Grau und Schwarz" ausgestellt habe. Dieser Titel sagt, was es ist. Für mich hat es Interesse als das Bild meiner Mutter. Was kann oder darf aber das Publikum die Identität des Porträts interessieren?

Der blosse Nachahmer ist ein armseliges Geschöpf. Wenn der Mann schon ein Künstler wäre, der einen Baum, eine Blume, oder irgend einen Gegenstand einfach abmalt, so müsste der Photograph der König der Künstler sein. Der Künstler muss mehr als dies thun: bei einem Porträt muss er mehr auf die Leinwand bringen als das Gesicht, das das Modell gerade an diesem einen Tage zur Schau trägt, er muss, kurz gesagt, den ganzen Menschen malen, nicht nur den momentanen Ausdruck. Beim Farbenarrangement muss er die Blume als die Tonart betrachten, in der er komponiert, nicht als das trockene Modell. Dies wird jetzt leidlich gut verstanden, wenigstens von den Schneidern. In jedem Kleid ist man jetzt auf eine gewisse Tonart in bezug auf die Farbe bedacht, die in der Komposition immer wiederkehrt, wie der Gesang der Wiedertäufer im „Propheten" oder das Hugenotten-Lied in der Oper gleichen Namens.

MAC NEILL WHISTLER, STUDIE

AUGUST HEINRICH, BLEISTIFTSTUDIE (1819?)

AUGUST HEINRICH

1794—1822

VON

ANDREAS AUBERT

(SCHLUSS)

Heinrichs Tagebuch enthält nur 4 Folio-Blätter, aber sie sind so klein geschrieben, dass eine Abschrift in gewöhnlicher Schrift 41 Folio-Seiten zählt. Sie sind sehr schwer zu entziffern, zwei deutsche Archivisten haben das Manuskript kopiert, und doch ist die Korrektheit nicht überall zu garantieren. Als kunstgeschichtliches Dokument sind diese vier Blätter in mancher Hinsicht wichtig. Aber so bedeutungsvoll sie sind, besonders um das Verhältnis der damaligen Maler zur Natur zu beleuchten, darf man nicht viel davon auf einmal geben. Diese minutiösen Naturbeobachtungen des Künstlers sind nur in kleinen Portionen zu lesen. Ich teile daher nur einige von den ausdruckvollsten Proben mit, zuerst den Anfang.

1821. August 9. Vom Anlegen der Bilder beim ersten Entwurf. Früh zeichnete ich an der Skizze von Elisens Bild, dann habe ich Fraunlob korrigiert, dann Schmalte gerieben und die beiden Figuren auf Juliens Bild Leopold und Elise gezeichnet. — Es ist nie gut, wenn man zu rasch zu Werke bei einem Bilde geht, wenn es sein kann, soll man es stets wieder einmal weglegen, wenn die Grundlage des Hauptbaues geschehen, um dann mit freiem Auge, ruhiger und unparteiischer wieder sehen zu können, man entdeckt dann manchen Fehler, den man in der ersten Hitze übersehen hat . . .

10. August. Watzmann mit Berchtesgaden 2 mal aufgez. Sehr viel kommt auf die Einheit des Charakters und der Stimmung, die in einem Bilde herrschen soll, an, alles muss darauf hinwirken. Farbe, Linien, Figuren müssen einen Charakter haben, harmonisch.

11. August. Es ist gut und besser, wenn man die Konture zu Ölbildern recht rein und gut charakteristisch aufzeichnet, und sich keine Nachlässigkeit erlaubt, denn man mahlt dann weit aufmerksamer, feinerfühlend und zarter, weil man sich scheut den guten Umriss zu versudeln, aber auf der anderen Seite muss man des Guten auch nicht zu viel thun, es wäre Zeitverschwendung, nur die grossen entscheidenden Formen recht richtig, das ist Hauptsache.

12. August. Man muss recht Acht haben, dass man mit den Vorgründen der Bilder nicht in eine gewisse Art verfällt, sondern das Schliessen der Bilder auch recht in der Natur studiert, die darin so mannigfaltig sich zeigt. Man kommt

leicht in eine Manier, und glaubt, es sei kein Bild, wenn es nicht so und so schliesst, das Auge verwöhnt sich sehr leicht, und glaubt gut zu sehen, wo es bloss aus Gewohnheit sieht.

13. August. Stadt vom Roseneggerau. Der Buchenstamm muss mit einem warmen rotgelben und gebrannten Ocker untertuscht werden, nach oben ist er dunkler, und je weiter herunter je heller, nach oben sind die Töne grünlich, nach unten mehr Abendrot grau. Auf der Untermalung kommt ein grünblauer Ton, der sich nach dem Ton des ganzen Bildes richtet, grau bleibt er aber, er kann warmgrau, kaltgrau sein. Nach unten wird er heller und es kommt ein Schneitlicht, was mehr ockerweisgelb ist im Lokalton aber sich ebenfalls nach dem Ton des Bildes richtet, diese Farbe bildet so weissliche Stellen, bald rundlich wie bei Steinen, bald länglich, nun kommen dunklere graue Töne, und Zeichnungen darauf, diese Töne sind aber mehr schwarzblau, aus schwarzblau, grünlich und wenig rötlich gemischt, nach unten verlieren sie das Grüne und werden mehr Lack, Zinnober, violett, blau, grau. Auch sie bilden verschiedene Figuren, bald horizontal, bald rund, doch schliessen sie meistens die hellen Stellen ein, bei all dieser Ausführung muss der Stamm bloss als ein glatter Zylinder behandelt werden, er hat auf seiner Oberfläche viel Bewegung, diese muss durch Schattierung ausgedrückt werden. Nirgends muss das Malerische dem bloss Charakteristischen mangeln. Das Moos sieht erhaben darauf, und hat ein schönes helles gelbgrün, es sieht so kleindupsig, und büschlig darauf: seine Halbtöne sind warm rotgrauer, grün, seine dunklen Schatten .. rotbraunviolett. Nach unten werden auch seine Lichter heller. Unter den eingeschnittenen Namen muss Verschiedenheit der Farbe herrschen, des verschiedenen Alters wegen, die ältesten sind bemoost, dann dunkler und immer heller rotrindenbraun. Der grosse Ast hat vorzüglich reinen grünlichen Lazurton.

14. August. Stadt Abends. Der Mönchsberg ist zwar im Masse beisammen, aber doch unterscheidet man Bäume, Rasen und Felsen durch ihre Lokalfarbe, Bäume müssen und Wiese mehr gelb untermalt werden, Felsen mehr rot, die Bäume beim Übermalen trotz alles Zusammenziehens und Dunstes doch grünlich aber reifgrünlich sein, mit Licht und Schatten, Wiesen hellfrischgrünlich schimmern, Felsen einige Details haben, nach Müllerheims (?) wird der Dunst heller, stärker und rotgelbgrau. Die Gebäude stehen nur wenig heller vor, vor den Felsen, und je weiter hinaus, desto undeutlicher, die Dächer heben sich mit einem etwas wärmeren schwarzviolettgrau, ein wenig dunkler von den Felsen weg, je weiter hinaus, desto weniger auffallend. Der Lokalton der Gebäude ist im Grunde hell gegen den rotblaugrauen Ton des Felsen, doch sind die Töne verschieden, bald ocker weiss, rothocker u. s. w. Über den Gebäuden zieht Rauch hinaus in bald bestimmtern, bald unbestimmtern Formen, je mehr er sich Mühle (?) nähert, desto sonniger wird es, nach links herein ist es mehr kalt, grauschmutzig weiss. Der Teil rechts mit dem Kloster. Je weiter hinaus, desto mehr ziehen sich die Massen zusammen, je näher, desto mehr Lokalton und Detail. Aber die Schatten werden doch dunkler je weiter herein, die Lichter heller. In der Abstufung der Lichter kann ich mich ganz nach der grossen Zeichnung richten, in dem Schatten nicht so. Das Licht der Bäume ist schön grün im ganzen, es muss aber gleich anfangs ihm der Lichtton beigemischt werden, je weiter und je heller, desto mehr vom hellen Lichtlufton, je weiter, desto graudunkler, und vom warmen Schattenlufton. Die Schatten der Bäume sind schön violett blau. Was nach der Luft oben am Berg steht, ist aber mehr rotwarm dunkelgrün, nicht schattenblau. Die Felsen beim Steinthor hinauf zeigen viel Detail, ohne aus dem Luftdunstschattenton zu fallen. Sie sind mit Ockerrot untermalt, dann kommt ein Ockerweisgrau als Lokalfarbe, die schon bald rötlich bald gelber ist (1), dann blaufelsengrau (2), und da (?) hinein immer schwärzlicher grau . . . 3. Der Baum bei 4 ist schattendunkel, aber oben doch warmgrün dabei, im Schatten blauviolett, aber alles sanft, geht oben hell wenig weg von den Felsen, überhaupt liegt der ganze Theil ausser dem Steinthor in einem ruhigen violettgrauen Schattenton, die Gebäude gelbblauweisslich grau. Die Gebäude der Steingasse müssen sämtlich mit . . Ocker untermalt werden. Die Weidengebüsche am Wasser bei der Steingasse haben ein weissgraugrün, nach rechts wechselt das Grün mehr. Im allgemeinen ist es gut, wenn man bei Übermalen zwar schon ernstlich auf Haltung, Harmonie und Durchführung des Lufttons denkt, jedoch ist es besser, wenn man die Lokaltöne auch ein wenig zu sehr stehen lässt, denn durch Lufttonlazuren zu verbinden. Von dem Steinthor an bis zu den Weiden macht das Wasser Wellen, und hat einen schnelleren Abfall.

15. August. Salzburg mit Hochgebirg am Morgen. Die Felsen vom Grahl blauröthlich gelb untermalt, rotgelb mit Schmalte (= Schmaltblau) gemischt übermalt und dann nach dem Grad wie man sie in Duft haben will, den Luftdunst. der entweder blau, silbergrau sonnig sein kann . . .

Die Gebäude der Stadt recht warm morgenlich beleuchtet, auch die Schatten warmgrau. Die Quaitaner-Kirchenkuppel ist unten auch beleuchtet, das übrige ist graublau röthlich hell. Die Simse unter den Dächern haben einen gelben saftigen Schatten . . .

Wenn die ersten Sonnenblicke kommen, so ist der obere Teil der Gebirge ganz rothgelbgrau. Die Schatten im Innern des Gebirgs mehr violett, die aber, welche ganz abgekehrt vom Licht sind, mehr luftblau; was im Strich des Sonnenlichtes liegt, ist warm rot im Hauptton, alles übrige unbest . . . kühlblaugrau. Auch der Schnee ist rotgelbweis im Sonnenlicht.

Regen zieht über Hochgebirg. Wenn bei dieser Beleuchtung Regen über den Grahl zieht, so werden die ganzen Steinparthieen ganz rothellgrau, gelbrothgrau, nachdem der Lichtton ist und zeigen ein zartes blass ausgeführtes Detail . . .

Wenn ein Wetter angezogen kommt, so werden die Berge als wie der Stauffen, der Unterberg, wenn er über sie herzieht, der Wald ganz dunkel, die Felsen hell . . .“

Mit derselben Gewissenhaftigkeit und demselben streng beobachtenden Sinne studiert Heinrich immer neue Stimmungen:

„Moment nach dem Regen . . .“ „Es steigen Gewitter nach Sonnenuntergang auf“, „Morgen mit Nebel“, „Morgen mit aufsteigendem Gewitter“, „Schwüler Mittag mit Gewitter“, „Bild nach Sonnenuntergang auf dem Heimwege vom Fürstenbrunnen . . .“, er schliesst hier seine Notaten so: „Der Stauffen ruht so nächtlich blaugrau da, es ist eine gewisse wärmere Lichtfarbe auf ihm, und die Schattenseite markiert sich auch schwach, die Reichenhaller Gebirge schwimmen matt darin, in der Ebene herrscht ganz der nächtliche Ton, die Lokaltöne schimmern ganz schwach durch, nur der Vorgrund empfängt noch Licht, Gebäude, Felsen sind hell und Wiesen. Unten im Thal schwebt ein langer grauer Nebelstreif“.

Er schildert weiter „Grahl nach Sonnenuntergang bei trüblichen Himmel mit Haube . . ,“, „Grahl ebenso, aber frei . . . . überhaupt muss hier . . . alles Gebirg in einer nächtlichen Ungewissheit schweben . . . Die Felder . . sind wieder heller und haben ein liebliches Gemisch von Feldfarben, die alle in den Abendscheinton zusammenfliessen, je mehr rechts, desto heller, das Wasser ist luftgrau hell. Die Auen herüber sind schon im Lokalton. Die Pappeln gehen dunkel weg“.

Er giebt ein neues Bild: „Stadt von Roseneggen aus“ mit schönem Abendhimmel, — notiert jeden Ton und jeden Streif. Er schildert „das Gebirg mit Mond“ im September.

Mit derselben Genauigkeit, wie früher den Buchenstamm, studiert er das Buchenlaub, das charakteristische für den Birnbaum, für das Weinlaub u. s. w., in Form und Farbe, in Licht und Ton. Er verfolgt wieder und wieder alle Einzelheiten, behält aber immer das Bild als Augenziel in den Gedanken: wie es untermalt werden soll, wie es durch Lasuren gestimmt werden darf, eine Maltechnik, wie wir sie aus Kaspar Friedrichs Bildern kennen. Er sieht in der Natur immer das Bild. Er

fühlt sich aber frei, nicht einen Sklaven der Natur: „Die Umrisse dieser Berge," schreibt er, „müssen zierlichere Umrisse haben als auf dem Naturbilde."

Durch all den streng beobachtenden Natursinn quillt nur selten die romantische Gefühlsart durch, die doch bei Kaspar Friedrichs hochbegabtem Schüler immer da ist. Auf einem „Marsch durch Tirol" sieht er z. B. in einem Wasserfall das „Bild der Jugendkraft" oder der Leidenschaft — in zwei Wasserfällen, die sich vereinen, ein „Bild der Liebenden" — und führt die Bilder in sentimentaler Weise aus.

Er setzt sein künstlerisches Tagebuch im Jahre 1822, immer im Salzburgischen, fort. Früh im Januar schildert er die „Schäfchenluft über dem Mönchsberg":

Die Schäfchen dürfen nicht wie einzelne Fleckchen darstehen, sondern eine grosse Hauptform bilden, diese zerfällt nun in grössere Parthien, alles muss recht schön ineinander greifen, und ineinander passen, und wieder harmonisch auseinander gehen ... Vorn im Vorgrund liegt Schnee, der theils beleuchtet, theils ruhig blau in Schatten liegt, die dürren Gräser stehen golden hinaus. In der Fläche herrscht Ruhe. Der Hauptschattenton ist mehr schwarzviolettgrau, sehr traurig, der ?-berg ist ganz Schatten. Im Vorgrund muss das Beschneite und stufen- und parthienweis abgerissene Erdreich gut ausgedrückt werden, wie das dürre Gras matt und erstarrt herunterhängt, und darauf der Schnee so klumpig liegt ..."

„Auf dem Feldern liegt Schnee, an andern Stellen ist es kahles Feld, das Feld-rothgrün ist warm und dunkel gegen den Schnee, damit lässt sich nun gut für die Haltung und den Effekt der Fläche operiren" — —

Den 26. Juli 1822 finden wir Heinrich in der Nähe von Dresden, er macht Studien für das „Dresdener Bild Nr. 12, die Schneidemühle im Loschwitzer Grund"; mit immer und immer grösserer Genauigkeit notiert er für dies Bild auch an den folgenden Tagen, den 27. bis 29. Juli.

Den 31. Juli scheint er eine neue Studie „Nussbaumpartie aus Loschwitz" angefangen zu haben, die er „den 9. August beendet." Denselben Tag fängt er ein Gegenstück zu dieser Studie an, „Aussicht aus dem Weg heraus über die Elbe hinüber;" diese Studie beendet er den 13. August. Nach seinem Tagebuch muss das Motiv mit der Zeichnung (Heft VIII, Seite 325) verwandt gewesen sein, aber viel umfassender und reicher mit Kirche und Dörfern, mit Wald und Bergen.

Seine nächste Studie: „Waldpartie aus dem Loschwitzer Grunde", die er den 14. August anfängt, hat ein besonderes Interesse, weil er hier das Violette in dem Schatten schon so scharf wie ein moderner Freilichtmaler beobachtet:

„Der Grasschatten ist blaudunkelgrün, hat gelbe Lazuren. Das Gras ist das hellste und ganz rein gelbgrün. 1. ist grauer gelbgrün, der Schatten ruhig blauviolett grün. 2. ist gedämpfter und grüner. 3. noch etwas mehr. Ihre Schatten sind dunkler und rein blauviolett. Die helleren Parthieen im Schatten blaugrün ruhig violett. Das Grün des hohen Baumes ist noch mehr grün, mit etwas violett gemischt, weiss nicht sehr hell im Licht gegen die hintern Schatten; seine Schatten sind dunkelviolett schwarzgrünschattig. 4. sind rothgelb im höchsten Licht. Im Halblicht schattenbraungrün, vorn mehr rein grün. entfernt mehr braunwarmviolettl. grün ... Der Weg ist weisrötl. grauviolett ..."

Den 17. und 18. August macht er Studien zu „No. 13. Ryssels Grab in Loschwitz". Es ist, als ob er seinen erstaunlichen Eifer und Fleiss noch verdoppelt, um Auge und Seele mit dieser herrlichen Sonnenwelt zu füllen, ohne einen Augenblick zu verlieren; der Knochenmann steht schon hinter ihm.

Nachdem er den folgenden Tag einen Obstgarten „zu No. 11" studiert hat, sitzt er Abends wieder auf dem Friedhof zwischen Gärten und Gräbern und beobachtet und notiert alles Lebendige in Hollunder und Kirschbaum, in Akazien und Weinstöcken — —

Hier auf dem Loschwitzer Friedhof beendet August Heinrich sein künstlerisches Tagebuch am 19. August 1822.

✵

Erst wenn man Heinrichs Tagebuchaufzeichnungen mit seinen Handzeichnungen — in Schwarz und Weiss oder mit Wasserfarben erhöht — zusammenhält, bekommt man den vollen Eindruck von der Sehkraft seines Auges, der Intensität seines Geistes, der Energie seines Willens. Schade, dass wir bis jetzt von ihm kein Bild oder keine Studie in Öl kennen. In den achtziger Jahren war ein Bild von ihm bei der Familie Gerold in Wien vorhanden, das vielleicht noch ausfindig zu machen wäre.

Seine Tagebuchaufzeichnungen sind an und für sich keine unterhaltende Lektüre. Vom Gesichtspunkte der Unterhaltung ist hier vielleicht schon viel zu viel wiedergegeben. Nach ihrer Bedeutung als kunsthistorisches Aktenstück aber viel zu wenig. In der Weise, wie sie hier verkürzt wiedergegeben sind, geben sie nur eine schwache Vorstellung von dem Reichtum und der Schärfe, dem Ernst und der Andacht seines Sehens. Es ist auch bei August Heinrich etwas von Swammerdamms Geist, seine Seele ist mit einem Mikroskop versehen: wie viel er in jedem Augenblick sieht, es bleibt immer mehr zu sehen, die Natur ist ihm ein bodenloser Born von Form und Farbe, Licht und Leben: er kann nie die Wunder der Schöpfung erschöpfen.

August Heinrichs Kunst — diese Kunst, die sich nie entfalten sollte — ist eine Kunst des

Auges: er sieht alles, er erdenkt nichts —, und eine Kunst der allumfassenden Naturliebe: er sieht das Grosse wie das Kleine, das Entfernte wie das Nahe, das Weite wie das Eingeengte; jede Jahreszeit, jede Tageszeit, jede Stimmung, — Abend- und Nachtdunkel, wie Sonnenlicht, Ungewitter, Regen, Nebel, Schnee: alles hat einen Resonanzboden in seinem Gemüt. Wie weit ist nicht die deutsche Kunst schon hier (in Heinrich) in wenigen Jahrzehnten von Philip Hackerts Zeit fortgeschritten, von jener Landschaftsmalerei mit ihrem geschminkten, immer lächelnden Sonnengesicht; — und bei dem jungen Heinrich kein Baumschlag, keine sterotype Formel mehr.

So wie wir die Kunstbestrebungen des Anfangs des vorigen Jahrhunderts bei August Heinrich kennen lernen, bezeichnen sie ein ganz neues und ein ganz unmittelbares Verhältnis zur Natur. Das Symbol dieser Zeit in Deutschlands Kunstgeschichte ist Otto Runges „Morgen", das erwachende Kindlein, das zwischen keimenden tauigen Kräutern auf der Erde liegt und mit den zarten Sonnenstrahlen des jungen Tages spielt, — für mich das teuerste Stücklein Kunst auf der ganzen deutschen Jahrhundertausstellung.

Es kann ja nicht fehlen: das Interesse, das die Jahrhundertausstellung für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wieder erweckt hat — die Zeit der Anfänge, die viel zu oft nur die der Anfänge blieb und nicht die der Fortsetzung und des erreichten Zieles wurde — kann doch nicht nur eine vorbeigehende Modestimmung sein. Ein jedes Volk will ja durch die Kenntnis seiner Geschichte die Kontiniutät seines Eigenlebens bestärken.

Daher darf auch August Heinrichs künstlerisches Tagebuch ein besonderes Interesse behalten. Wie die Farbe in der Malerei — wenigstens so lange die Malkunst noch nicht impressionistisch geworden ist und die Farbe nicht die Linie absorbiert hat, richtig verstanden die Fortsetzung der Zeichnung bildet, so sind die Aufzeichnungen des künstlerischen Tagebuchs nur die Fortsetzung der Handzeichnungen Heinrichs. Entweder haben diese Zeichnungen seine Beobachtungen der Farbe in der Natur gar nicht wiedergegeben (sagen wir: höchstens als Valeurs in schwarz und weiss), oder sie haben sie nur mit leichten Aquarelltönen angedeutet. Daher hat er — der Maler, der alles farbig sieht — hunderte und aber hunderte neue und genauere Beobachtungen zu notieren von Farbe und

AUGUST HEINRICH, LEICHT AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG

AUGUST HEINRICH, SCHÄFERHAUS AUS ALAND

Licht, Ton und Stimmung durch alle Abstufungen in die feinsten Nuancen hinein. Und nie bemerken wir in seinen Aufzeichnungen den fernsten Seitenblick zu andrer Kunst, weder zu alter noch zu neuer. Er sieht die Natur als Bild, sein Bild als Natur an.

Auch er hat zwar gelernt; zuerst von den Wiener Freunden, vor allem von Ferdinand Olivier. Aber er scheint schon während seines Wiener Aufenthaltes ihnen vorzueilen, ohne irgend einen Umweg direkt in die Natur.

In Dresden begegnet er in Friedrichs schlichten und einfachen Zeichnungen und Bildern, wie in Dahls lebensprühendem und reichen Naturstudien, einer vollkommen erneuerten Kunst, und er schliesst sich den Beiden aufs engste an; man kann seine Verehrung für beide aus seinen Studien aufs deutlichste herausfühlen. Er sieht die Natur, wie Friedrich, ohne jede Brille der Jahrhunderte alten nachgedunkelten Kunst, und er strebt eine ähnliche, ja noch grössere Fülle von Naturbeobachtungen an als Dahl. Wir kennen überhaupt keine Kunst aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die mehr objektiv — oder sagen wir persönlich objektiv — ist, als August Heinrichs letzte Studien aus der Loschwitzer Gegend. Er sieht nur Natur, er fühlt nur Natur, er will nur Natur.

Wir wissen ja nicht, ob er die Kraft besessen hätte, seine volle moderne Selbständigkeit wie Friedrich festzuhalten und die echte unmittelbare Natur in das Bild aus seinen Studien hinüberzuretten, oder ob ihm der Mut gefehlt hätte, und er wie Dahl die Bilder mehr nach den alten in Farbe und Ton gestimmt hätte. In der Auffassung der Farbe und in dem technischen Verfahren fusst er doch mehr auf Friedrichs Kunst. Es wäre wohl möglich, dass er von Beiden hervorragende Eigenschaften in einer reichen, lebendigen, naturwahren Art vereinigen und eine breitere Grundlage für die weitere Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei gelegt haben könnte, obwohl er selbst nicht die geniale Schöpferkraft der Beiden besass.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung von Heinrichs künstlerischem Tagebuch mit den Handzeichnungen ist eben diese, dass wir aus ihnen deutlicher erkennen, welche zukunftreiche Keime für Deutschlands Landschaftsmalerei allein in Dresden vorhanden waren in dem Boden, der von Friedrichs und Dahls Kunst befruchtet worden war.

August Heinrich starb, er war ja während seiner kurzen Arbeitsjahre ein Sterbender. Aber weil seine Kunst voll Leben war, hat sie auch nach des Künstlers frühem Tode gewirkt. Nachdem

AUGUST HEINRICH, FERNE BEI ALAND MIT DEM SCHNEEBERG

Ludwig Richter im Jahre 1836 Professor an der Akademie in Dresden wurde, pflegte er, wie Richard Schöne mitteilt, Handzeichnungen von Heinrich als Vorlageblätter für die jungen Landschaftsmaler zu benutzen. In den vorzüglichen Handzeichnungen aus Franz Drebers jungen Jahren (in Schönes Besitz) scheint August Heinrichs Geist in diesem hochbegabten Dresdner Schüler Ludwig Richters noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu leben*.

Es liegen in den anspruchslosen Blättern Heinrichs auch für die Zukunft fruchtbare Keime aufbewahrt. Ich habe selbst die Kraft ihres lebenden Geistes erfahren, als ich während der deutschen Jahrhundertausstellung mich in die Zeichnungen von ihm und seinem Lehrer Kaspar Friedrich aufs neue hineinlebte. Es war mir damals in den herrlichen Frühlingstagen, als ob mein Auge in den Baumgruppen des Tiergartens unendliche Schönheiten mit erneuerter und gesteigerter Freude und tieferer Erkenntnis entdeckte, unendliche Schönheiten in Stamm und Zweig, in Geäst und Laub, die — selbst dem geistvollsten — Impressionismus immer verschlossen sein werden.

Die Photographie hat uns heutzutage der Natur gegenüber ängstlich gemacht. Weil sie in früheren Tagen die Kunst verführte, der Natur zu nahe zu treten — zu sklavischer Nachahmung in toter Unendlichkeit, treibt die Photographie jetzt wiederum die Kunst zu weit von der Natur weg. Ihr jetziger negativer Einfluss auf die Kunst ist nicht geringer, nicht weniger verhängnisvoll, als ihr früherer positiver.

Wir können nahe an die Natur treten und aus ihren unendlichen Schönheiten in unendlicher Liebe schöpfen, ohne in die tote Unendlichkeit der Photographie zu verfallen; die Kunst kann sich vollkommen von den Suggestionen der Photographie, auch von den negativ wirkenden, befreien, ohne geistlos zu werden, dies ist die Lehre, die August Heinrichs* schlichte Kunst auch für uns bewahrt: aus einem Herzen entspringt alles Leben, auch das der Kunst. —

Den Namen des jung verstorbenen Künstlers haben wir mit den Namen: Julius Schnorr, Ferdinand Olivier, Koch, Cornelius, Friedrich, Dahl verknüpft gefunden. Schnorr, Olivier, Cornelius, Friedrich, Dahl: Alle schätzten sie seine unendliche Naturliebe und ermunterten ihn, weiter auf seinem Wege in freier Unabhängigkeit zu gehen.

Um diese Zeit — um 1820 — schlägt ein Herz durch die ganze deutsche Kunst — ein deutsches Herz.

Um den jungen Heinrich finden wir die stärksten, die edelsten Kräfte der deutschen

* Sind es nicht vielleicht Keime aus Ferdinand Oliviers und August Heinrichs Wiener Zeit, die indirekt weiter in Waldmüllers Kunst lebt?

* Vom Waldmüller, den ich soeben genannt habe, gilt es, dass er durch den Schwarzspiegel (camera lucida) zum „Photographismus" verführt wurde. Vgl. Graf Raczynski II. S. 628.

Malerei. Wie reich an Keimen für die deutsche Kunst war nicht Deutschlands eigener Boden um diese Zeit!

Wo blieben sie? Warum gaben sie nicht eine reichere Ernte? Es sind dies die ernsten Fragen, die der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte gestellt werden.

Was besonders die deutsche Landschaftsmalerei betrifft, haben wir in den Malernamen um August Heinrich eine eigentümliche Konstellation. Selbst ihre grössten Gegensätze: Koch und Friedrich, sehen wir hier indirekt durch Fäden von Sympathie und Freundschaft verbunden. Als Friedrichs inniger Freund Dahl im Jahre 1821 Rom besuchte, verkehrte er viel mit dem originellen und feurigen Tiroler, er malt sogar auf der Schweizer-Landschaft Kochs im Thorwaldsen Museum die Staffage, die Ziegen im Vordergrunde.

Es war um diese Zeit noch die Möglichkeit vorhanden, dass die Linienkunst Kochs eine Verbindung mit der Stimmungs- und Farbenkunst Friedrichs eingegangen haben könnte (vergleiche den älteren Rohden). Wie stark Friedrich später den Gegensatz fühlte, und wie sehr er selbst und sein Ruhm durch den überwältigenden Sieg der Kochschen Richtung gelitten hat, haben wir von seinen künstlerischen Aufzeichnungen* erfahren. Schon die zwei Schüler der Dresdener Akademie, die wir zwischen den Bewunderern Heinrichs getroffen haben, Ludwig Richter und Friedrich Preller, büssten bald — durch ihre Berührung mit Kochs Kunst — allen Reiz ihrer Farbe ein.

Als Preller in seinen Lebenserinnerungen (durch O. Roquette) von seinem Dresdener Aufenthalt (seit dem Sommer 1821) erzählt, erwähnt er August Heinrich, „den hochbegabten, leider zu früh verstorbenen Künstler, dessen Studien (schreibt er) aus der sächsischen Schweiz und aus Salzburg von denkbarster Strenge und Ausführlichkeit waren und auf mich den tiefsten Eindruck machten."

Wo ist dieser Eindruck in Prellers späterer Kunst zu spüren?

Wo blieb überhaupt die gesunde Farbe der Schule Kaspar Friedrichs?

* Siehe Kunst und Künstler. Jahrg. III. Heft 6.

AUGUST HEINRICH, AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

CHRONIK

Unter Leibls Namen geht Manches, das mit ihm nichts zu thun hat. Dieser Thatsache vor allem verdankt das Verzeichnis von J. Mayr, das ziemlich vollständig sein dürfte, die Entstehung. Es scheint uns Pflicht darauf hinzuweisen, dass auch im Leiblkabinett der Sezession, als Nr. 107, ein Bild hängt, das im Katalog als „Die Grisette, Studienkopf zur Kokotte, 1869—70" bezeichnet wird, dessen Echtheit starken Zweifeln begegnet. Der Kopf zeigt allerdings eine gewisse Ähnlichkeit mit dem der berühmten „Kokotte". Aber er lässt die sorgfältig sichere Zeichnung vermissen, die für Leibl selbst dort noch charakteristisch ist, wo er skizzenhaft mit dem Pinsel zeichnet. Dieses aussergewöhnlich gut, aber im Ateliersinne etwas „flott" gemalte Bild weist mehr auf die Diezschule als auf Leibl. Etwa auf Duveneck, auf den Dr. Uhde-Bernays kürzlich in der „Frankfurter Zeitung" wieder aufmerksam machte. Im engeren Kreise galt dieses Bild längst als zweifelhaft. Julius Mayr, erkennt es nicht an; und Johann Sperl, der Intimste Leibls hat es bei Diesem nie gesehen und es nie erwähnen hören. Die „Studie zur Kokotte" ist dieses Bild jedenfalls nicht; denn diese Studie kennt Sperl genau. Sie ist seit langer Zeit schon verschollen.

❋

Klimsch hat mit seinem Virchow-Denkmal Glück. Er gewinnt den Ruhm eines Märtyrers schon zum zweiten Mal; denn nun hat, nachdem die Differenzen mit den Auftraggebern geschlichtet worden sind, der Kaiser Einspruch gegen die Aufstellung erhoben. Irgendwo wird das Denkmal natürlich doch errichtet; wie die tüchtige Arbeit es verdient. Sie wird nun aber vorher schon berühmt und populär, wie ein Theaterstück von Fulda oder Dreyer, das die Zensur verbietet und das dadurch gerade in der Leute Mund kommt.

❋

Das Wort, dass Papier geduldig ist, fällt Einem jedesmal ein, wenn man in den Zeitungen von den Plänen „Gross-Berlin" liest. Anderthalb hunderttausend Mark sollen als Preise für eine Konkurrenz ausgesetzt werden, die den Zweck verfolgt, dem sogenannten „Gross-Berlin" in Zukunft einen einheitlichen Bebauungsplan zu Grunde zu legen. Neue Vorortanlagen weit draussen, neue Verkehrswege, ein „Wald- und Wiesengürtel" usw. Die Architekten werden wieder einmal mit heissem Bemühen auf dem Papier bauen; „Ideen" werden emporspriessen wie Unkraut. Leider ist der ganze Plan

noch wenig mehr ein schönes Luftschloss ohne Grundmauer. Einheitlichkeit im einstigen Bebauungsplan wäre erst dann garantiert, wenn Gross-Berlin auch verwaltungstechnisch eine Einheit wäre, oder es in absehbarer Zeit werden könnte. Die Gelegenheit dazu scheint auf lange Zeit verpasst. Heute hat Berlin und jeder Vorort Sonderinteressen, die dem Gesamtinteresse feindlich gegenüberstehen. Zwischen der Hauptstadt und allen Vororten herrscht ein wilder Kampf um den Steuerzahler und es bietet Gross-Berlin im Kleinen das Bild der ehemaligen deutschen Kleinstaaterei. Die Grundlage dieser Konkurrenz ist vorläufig noch eine Fiktion. Der Architekt aber, der nicht von Wirklichkeiten ausgehen kann, der mit Wenn und Aber operieren muss, gerät stets in üble Kompromisse oder endet in Phantastereien. Eine riesige Summe von Arbeit und Können wird wieder für eine Idee verschwendet werden, die gross und bedeutend wäre, wenn sie in Realitäten wurzelte, die aber jetzt ein theoretisches Planen zur Beruhigung des öffentlichen Gewissens bleiben wird. Eine Riesenaktion auf dem Papier, wenn es nicht gelingt, alle Vorortgemeinden und alle Glieder der Berliner Stadtverwaltung der Überzeugung zu unterwerfen, dass das Ganze höher steht als die Einzelinteressen. Es werden in letzter Zeit ja Versuche dazu gemacht. Doch hat man alle Ursache gegen den Erfolg skeptisch zu sein.

Viel konkreter und hoffnungsvoller sind Pläne, von denen neuerdings gesprochen wird. Es handelt sich um die Bebauung eines grossen Teils des Tempelhofer Feldes im Sinne etwa der Gartenstadtideen. Freilich: bevor die Rechtslage entschieden und der erste Spatenstich gethan werden kann, ist es noch weit. Es ist aber schon viel, dass die Stadt Berlin endlich Willens scheint, ihre Terrains nicht länger dem am meisten zahlenden Spekulanten zu überlassen, sondern dass ihr der Sinn für die sittliche Verpflichtung erwacht, lebendigen Kulturgedanken ein ausführendes Organ zu werden. Über die Einzelheiten dieses Planes wird noch zu sprechen sein, wenn er mehr Gestalt gewinnt. K. S.

❋

Gustav Pauli schreibt uns: „Hinterpommern reicht doch weiter als man denken sollte! Vor einigen Tagen erzählte mir ein jüngerer Kunsthistoriker, dass er mit seiner Absicht, das vortreffliche Mayrsche Buch über Leibl in einer grossen norddeutschen Zeitung anzuzeigen, auf Schwierigkeiten gestossen sei. Der Redakteur hatte Bedenken und schrieb unter anderm: „Leibl ist ein grosser Künstler. Wenn er aber ausgeschlachtet werden soll als ein Mann Liebermannscher Richtung (was jetzt zur Tendenz wird), so danken wir gründlich.“ — Wenn ein antisemitisch gesinnter Erzreaktionär um 1880 so etwas in Rummelsburg oder Schlame geschrieben hätte, so wäre das ja ganz begreiflich. Indessen — wir sind inzwischen beinah dreissig Jahre älter geworden, haben Leibls allzufrühen Tod vor acht Jahren beklagt, sehen in Liebermann vielmehr einen reifen Meister als einen ultramodernen Revolutionär und verstehen nicht, was man zwischen ihm und Leibl etwa weiter Gemeinsames, bedrohlich Tendenziöses ausfindig machen könnte, als dass sie beide eben sehr gute Malerei getrieben haben. — Nun ist der unzeitgemässe Brief aber von der Redaktion der Weserzeitung unterzeichnet, welche sich in der Person von Emil Fitger inkarniert. Emil ist ein herzensguter Mann, gemässigter Freisinn von altem Schrot und Korn, der nur die Schwäche hat, als Bruder des berühmten Malerpoeten Arthur Fitger, sich sehr für Kunst zu interessieren. Sie können sich denken, in welchem Sinne. Der Kampf, den er jahrelang in seiner Zeitung gegen „die Moderne“ und alles, was sich in Bremen für sie regte, ausgefochten hat, war rührend anzusehen, heldenhaft und hoffnungslos. Emil erinnerte mich dabei an Fieke Möhlenbroock. Fieke war die Besitzerin eines ansehnlichen Gehöftes am Rande des Teufelsmoores. Sie genoss in weitem Umkreise grossen Ansehens, namentlich auch deswegen, weil man ihr ungewöhnliche Geistesgaben, unter anderm die Fähigkeit des zweiten Gesichtes, zutraute. Als nun die Bahn nach Bremerhaven gebaut wurde, fand diese Unternehmung bei unserer Fieke die entschiedenste Missbilligung. Sie liess nicht ab, ihr einen sehr üblen Ausgang zu prophezeien. Der Zufall wollte es nun, dass der erste Zug, der buntbewimpelt von Bremen herangedonnert kam, unserer Fieke ihre liebste Kuh, die Freude ihres Alters, zu Tode fuhr. Nicht einmal mehr Wurst konnte man aus den Resten bereiten. Da versammelte Fieke am Abend ihre Angehörigen um sich und verfluchte feierlich die Eisenbahn und alles, was zu ihr gehörte. „Ji schallt et noch belewen,“ sprach sie mit erhobener Stimme, „de Düwel ward se woll holen, de godverdammte Iserbohn.“ — Am nächsten Tage wurde Fieke wegen Beleidigung eines Bahnwärters angezeigt und in Strafe genommen. Von dem Schlage hat sie sich nie erholt.

Man sieht, der Geist Fiekens ruht auf Emil. Leider auch ihr Missgeschick.

❋

Es werden nächstens Beardsleys Briefe an seinen Verleger Smithers bei Hans von Weber in München erscheinen. Der in Beardsley auf die Spitze getriebene Präraffaelitismus, sein krank, genial, sadistisch, selbstzerstörend und exotisch gewordenes Nazarenertum und die unendliche Tragik seines in kurzen siebenundzwanzig Lebensjahren sich vollendenden grausigen Schicksals kommt grell und erschütternd zur Anschauung, wenn man dem aristophanischen Lebenswerk Beardsleys den letzten seiner Briefe gegenüberhält:

mit Hülfe der Schopenhauerschen Philosophie entwickelte Weltanschauungsgedanken. Der Dichter Busch spricht selten, der Maler fast nie; desto häufiger der Monist, dem lebensfrohe Skepsis und poetisch vertiefende Resignation zur Hälfte schliesslich den Willen lähmten. Was der Maler zu sagen hatte, kann hier vollständig zitiert werden. Es ist so „modern“ als man es nur wünschen mag.

„. . . . . Leider kenne ich Ihre Literatur nur sehr wenig — dagegen sind mir Ihre grossen Maler durchaus vertraut. Noch im vorigen Herbst habe ich meinem auserwählten Liebling Franz Hals in Haarlem einen expressen Besuch abgestattet . . . .“

. . . . Aber, beim Zeus, was mir über alles geht, das sind Bilder, leibhaftige Bilder. Wie freu ich mich darauf, wenn ich wieder mal sitze im Hotel des Pays-bas zu Amsterdam und mache mir den guten Thee und gehe dann hinüber zu Rembrandt, Hals und Steen: das ist ein Stück von dem, was unser Herrgott macht . . . . .

. . . . . Sie fragen, ob bei den Malern nicht wenig Ideen zu finden. — Was mich betrifft, sind mir Ideen jene Schattenbilder des Plato, die auf matt erleuchteter Wand in ewigem Wechsel an uns vorübergleiten: Berge, Wälder, Könige, Bauern, Pferde, Schafe, altes Porzellan und irdene Töpfe, und obendrein noch Sie, mit Ihrem prächtigen Jungen, und das hübsche Kind aus Potsdam, und Multatuli, sein Hund, und ich. Die Sache interessiert uns; denn wir stecken aus Herzensgrund dahinter und wissen nicht wie. — Darum, wer dies, lebendig, deutlich aufgefasst, uns zeigen kann, der trete vor! Shakespeare, Rubens, Hals, Potter und Brouwer; aber hinaus mit den Photographen! Da haben wirs! Ein brauner Krug, mit einem Glanzlicht drauf, ist mir bereits Idee. Geht dann so ein Ding durch ein originelles Menschenhaupt und eine geschickte Hand, so wird, der Teufel weiss, ein Bild daraus. Ich habe bei Teniers und Brouwer unglaublich „geestige“ Töpfe gesehen. . . . . .

. . . . . Also die Fr. Hals bei den Tanten in Haarlem sollen verkauft werden? Stehen gut im Preise jetzund! Günstige Spekulation für die alten Beginneken! Aber ich will doch hoffen, dass diese wundervollen Dinge sich

WILHELM LEIBL, BILDNIS ROBERT FRANZENS

7. März 1898. (Hotel Cosmopolitain)
Jesus ist unser Herr und Richter! (Mentone)

Lieber Freund, ich flehe Sie an, alle Exemplare der „Lysistrata“ und alle unsittlichen Zeichnungen zu vernichten. Zeigen Sie dies Pollitt und beschwören Sie ihn, dasselbe zu thun. Bei allem, was heilig ist, alle obscönen Zeichnungen.

In meinem Todeskampf. Aubrey Beardsley.

❀

In diesen Wochen, wo man sich so vielfach mit Wilhelm Busch beschäftigt, ist auch ein Bändchen mit siebenzig an eine holländische Schriftstellerin gerichteten Briefen bei C. J. E. Volckmann Nf. in Rostock erschienen. Diese Briefe runden das Bild der Persönlichkeit Buschens, ohne eigentlich neue Züge hinzuzufügen. Es fällt auf, dass den Briefschreiber nichts so sehr interessiert, als

nicht etwa in ein englisches Landschloss verstecken, sondern dass sie sichtbar bleiben für uns ehrliche Christenmenschen, die ihre Freude dran haben. . . . . .

. . . . . Sie verlangen mein Urteil über eine Kunstsache? — Au weh! — Ich mag ja nur leiden und nicht leiden. — Sie kennen meine Schwärmerei für die unvergleichlichen Niederländer des siebenzehnten Jahrhunderts. Damit ist der Platz, den mir die Natur für diese Art Neigungen auf Kündigung vermietet hat, so ziemlich ausgefüllt . . . . ."

❀

In die ausstellerischen Frühjahrsvergnügungen, die Paris in jedem lieben oder unlieben Lenz zu bieten hat, fügt sich diesmal, und zwar mit einer besonderen Kraft der Anziehung, die erste „Exposition théâtrale" ein. Herr Georges Berger, Deputierter und Institutsmitglied, hat den Plan mit erstaunlichem Spezialwissen verwirklicht und, um dem als wenig seriös geltenden Gedanken die künstlerische Glorie zu schaffen, das Louvre dafür erobert. Drei Jahrhunderte Theater, aber auch drei Jahrhunderte bildender Kunst und kulturhistorischer Werte lässt der leidenschaftliche französische Sammeleifer hier wieder aufleben. Was bei uns als Novum galt: dass sich der ehedem so stolze Maler mit dem Theater, dem Dekorationswesen und der Figurierung praktisch beschäftigte, das haben die Pariser immer gehabt; und in der langen Reihe genialer französischer Porträtisten ist kaum einer, der nicht den besten Mimen seiner Zeit genug gethan hätte. Und lebhaft spricht sich der Geschmack der Epochen in diesen Bildern vergangener Menschen aus: einmal liebt man das Theater im Theater – die Bildnisse gestalten sich zur Aktion, zu Szenen aus, der malerische Wert tritt zurück, der anekdotische hervor; dann in den Blütetagen höfischer Porträtkunst erhält auch der Mime seine imperatorische Haltung und Gebärde, und wie eine Königin angethan ist die grosse Schauspielerin oder die berühmte Sängerin; in klassizistischen Tagen sind die Bühnenkünstler ganze oder halbe Götter; in romantischer Periode tritt der melancholische Komödiant hervor; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann die psychologische Suche. Und wo ein grosser Wurf gelang, da verdichtete sich dem Maler der Mensch und Histrio zu einem Typus, zur Maske, sei es des tragischen, sei es des heiteren Spiels. Ferner eine Reihe charaktervoller Bühnen- und Kostümbilder, um das schauspielerische Individuum herumgezogen: Maria Taglioni im Tanz, in der eigen feinen Linie der Bewegung; datiert 1834; von einer mittleren, durch Begeisterung geförderten Malernatur, Lepaulle. Oder Hortense Schneider, die Gerolsteiner Herzogin und grande amoureuse, in ihrer „Loge" (d. i. Ankleideraum), umgeben von lebemännischen Verehrern, — nicht eine Theaterillustration allein, sondern eine Sitten- und Weltschilderung, vom Geist und Glanz der Stevensschule gestreift. Die Schauspielergalerie wird von einer Porträtsammlung aus den wechselnden Generationen der dramatischen Dichter und Komponisten, künstlerisch ebenbürtig, flankiert. Wir Deutschen bemerken mit Freude das helle Bildnis Richard Wagners von Renoir: hoffentlich gelangt es durch den Verkauf der Kollektion Chéramy über den Rhein . . . Ein guter Rat: die Herren Maler und Bildner, die in Deutschland das Puppenspiel zum Leben erwecken wollen, sollten eine Reise nach Paris wagen. Sie werden im Pavillon de Marsan eine Sammlung von Marionetten und „pantins" sehen, die ohnegleichen ist: aus allen Jahrhunderten ist sie hergeholt. Wie dort, bei vielen Porträts, Menschliches maskenhaft wurde, so ist hier die Maske zur Menschlichkeit gelangt und hat für Geist, Stimmung, Gefühl die vollendetste Ausdrucksfähigkeit erobert. Und da die Herren nun einmal in Paris sind, so sollten sie auch, an einem schönen Nachmittag, den Guignol der Familie Gentleur, die gerade heuer ihr hundertjähriges Marionettenspielerjubiläum feiert, mit Eifer aufsuchen; er steht in den Champs-Elysées, gleich am Rondpoint, im Durchschnitt der Avenue de Marigny und ist die Wonne der Kinder und die künstlerische Freude der Grossen: dort kann man ganze Stunden weilen und die geniale Hand bewundern, die wahrhaftige Homunkulusse schafft, tote Gebilde in Wesen von Fleisch und Blut wandelt und ihnen eine Seele gibt, eine lustige und larmoyante, schadenfrohe und mitleidige, gemeine und pathetische, grinsende und strahlende, sentimentale und überlegende kleine Seele. Sie, meine Herren, drechseln Ihre Puppen, mit mehr oder weniger Kunsthandwerklichkeit, doch Sie haben nicht das Regiment über Das, was in ihnen sein – kann.

J. E.

❀

Otto Grautoff schreibt uns: Anfang April wurde Paris mit der ersten Nachricht über die Auktion der Sammlung Chéramy überrascht. Man gab sich nicht allzu grossen Hoffnungen hin. Die Zeiten sind schlecht; in allen Ländern herrscht Geldmangel. Der Zeitpunkt für die Auktion dieser bedeutenden Sammlung war von vornherein schlecht gewählt. Befremdend wirkte ferner, dass die Auktion nicht mit jener Sorgfalt und Ausführlichkeit vorbereitet wurde, wie die Auktion einer Sammlung Chéramy es verdient haben würde. Auch der Ausstellung, die der Versteigerung voranging, mangelte ein geschicktes und übersichtliches Arrangement. Während der glänzende Besuch der Ausstellung die Hoffnungen neu belebte, wurde an den Auktionstagen, dem 3., 4. und 5. Mai, das Ausbleiben der Engländer und Amerikaner schmerzlich bemerkt; auch nur wenige deutsche Händler waren anwesend. Ferner fiel die Abwesenheit des Herrn von Tschudi ins Gewicht. Von deutschen Museen waren Frankfurt und München vertreten, ohne

die günstige Gelegenheit zu nützen, wohlfeil zu kaufen. Die Stimmung war in den ersten beiden Tagen ziemlich flau; erst am letzten Tage, als die Handzeichnungen und Studien zum Verkauf gelangten, hoben sich Stimmung und Kauflust. Das Gesamtergebnis der Auktion beläuft sich auf 1 243 000 Fr. Von einzelnen Verkäufen seien hervorgehoben: Lionardo da Vinci: Madonna in der Felsengrotte, Replik des Louvrebildes, 78 000; Chardin: Porträt de Sedaine 56 000; Goya: Porträt de Lola Zimenes 43 000; Greco: Der heilige Dominikus 28 000, Verteilung des Rockes Christi 20 200; Constable: Malrem-Hall 25 000, Hampstead Heath 21 000, La Charette de foin 22 000, Fischer in einem Fischerboot am Ufer (Manetartig. Einer der schönsten Constables) 2300, Der Wagen auf der Landstrasse 1400, Londoner Brücke 3600; David: Porträt der Marquise von Pastrat 41 000, Porträt des Marschalls Macdonald 15 600, Porträt von Frau Morel de Tangry 14 100; Géricault: Lanzenreiter 23 100, Offizier der kaiserlichen Garde 19 000, die Verrückte 7500 (Museum von Rouen), die Hingerichteten und das Porträt des Dr. Coréard gingen in den Besitz der Galerie Ackermann in Paris über. Prudhon: Triumph des Bonaparte 22 000 (Museum zu Lyon); Corot: Das Modell in Ritterrüstung 7000, Terrasse des Palastes der Doria in Genua 5300, Venedig 11 000; Delacroix: Herkules und Alceste 32 500, Jesus Christus und der heilige Thomas 8100, Paganini 8200, Magdalena im Gebet 15 700, Jesus am Ölberg 12 000, Kopf einer alten Frau 17 000, Tobias und der Engel 18 100; Ingres: Ödipus und die Sphinx 15 100; Manet: Kopie des Dantebarke 2300, Erinnerung an Velasquez 1700, Porträt des Doktor Moore 850; Daumier: Der Künstler vor seinem Werk 3050; Degas: Das Modell 18 000; Menzel: Handstudien 475, (Bleistift, Henri Rouart), Männlicher Kopf 580 (Henri Rouart); Millet: Muttersegen 6000, das Louvremuseum kaufte eine Studie (Aquarell) von Delacroix für 2900 Frank.

Am 16. Mai veranstaltete der Kunsthändler Druet im Hotel Drouot eine Auktion moderner Gemälde und Zeichnungen, die auch unter den ungünstigen Verhältnissen litt. Das Gesamtergebnis dieser Auktion belief sich bei 92 Nummern auf 67 719 Fr. Die höchsten Preise wurden erzielt für: Pierre Bonnard: Das Rennen 1800, La Ronde 550; Cézanne: Badende (Leinwand 46×38) 3920; Courbet: Die Schlucht 3600; Maurice Denis: Rom 2300, Junge Mädchen 920, Maternité 400; Gauguin: Die Wäscherinnen 2900; van Gogh: Die Cypresse 8100, die Hütten 5100; Henri Matisse: Belle Isle 300, Pont St. Michel 260, Place des tices 550, Stilleben 590, 580 und 560; Monticelli: Die Begegnung 1650, Blumenstrauss 620; Seurat: Marine 1750; Signac: Hafen von Marseille 640; Toulouse Lautrec: Jane Avril 1500; Degas: Die Toilette 2700; Renoir: Mädchenkopf 1000; Maillol: Aktstudie, Bronze 330; Meunier: Der Holzhauer 1550.

❄

Epithalamia, Federzeichnungen von Max Klinger, Text von Elsa Asenijeff. Gross folio. Amsler und Ruthardt, Berlin.

Dieses neue Werk Klingers schlägt man mit jener feierlich gestimmten Erwartung auf, wozu Klinger uns zu erziehen gewusst hat. Und wird nicht enttäuscht, weil Klinger selbst in seinen Grenzenlosigkeiten sich als eine Persönlichkeit offenbart, die zu unterjochen weiss. Seinen besten graphischen Arbeiten kann man die „Epithalamia“ nicht zuzählen. Die Formlosigkeiten seines phantasierenden Intellekts erregen hier und da sogar Entsetzen. Sehr oft wird die Zeichnung zum Bild, das Bild zur Allegorie und die Allegorie zum „Labyrinth dunkler Beziehungen“; der Rahmen wird zum eigentlichen Kunststoff, ist wichtiger als das Umrahmte, ja, das allein Wichtige, um dessenwillen der ganze Aufwand getrieben wird. Das Umrahmte ist der Text von Elsa Asenijeff. Ein hinterher gedichteter Text, ein Wortrausch, der den Leser um die gesunde Vernunft bringen kann. Viel Unerfreuliches also; ein Werk, wie gemacht, um die Grenzüberschreitungen moderner Gedankenkunst daran zu demonstrieren. Aber immer dann doch ein echter Klinger. Das heisst: das Werk einer Persönlichkeit, deren Unordnung auch das Gesetz einer höheren Ordnung ahnen lässt und deren Künstlerthum von einem ausserordentlich starken Lebenswillen und Allgefühl bedient wird; die Arbeit eines Könners, dessen reiche Vielseitigkeit in hundert Einzelheiten, in grossen Kompositionen sowohl wie in kleinen Ornamenten entzückt und dessen problematisches Heroenthum wir für manche gutbürgerliche Richtigkeit doch nicht hingeben möchten

❄

Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Herausgegeben von H. Pudor. Verlag Dr. Trenkler, Leipzig. Das Wesentliche dieser in sechs Jahresheften erscheinenden Publikation sind die technisch vollendeten Abbildungen, nach Werken des modernen Kunstgewerbes. Die Hefte erscheinen in Serien, sind der Keramik, den Metallarbeiten, den Möbeln, Textilarbeiten, der Buchkunst oder anderen Arbeitsgebieten gewidmet und beziehen sich dergestalt aufeinander, dass die vollständigen Serien immer einen guten Überblick über das auf den verschiedenen Gebieten Geleistete geben. Der begleitende Text wird im Wesentlichen vom Herausgeber geschrieben. K. S.

CONSTANTIN GUYS, ZEICHNUNG — AUSGEST. BEI CHAINE UND SIMONSON, PARIS

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Berlin. — *Ed. Schulte* zeigte dem ins Englische gelangten Berliner Publikum Werke von Shannon und Ricketts, die einmal mehr bewiesen, dass man in der englischen Malerei das Geniale vergebens suchen, immer aber ein achtunggebietendes Niveau finden wird. Ricketts ist einer der Reformatoren der englischen Bühne, ein Genosse Gordon Craigs und, wie dieser, ein kunstgewerblich denkender Künstler. Er empfindet durchaus theatralisch; das heisst: er giebt grosse Form, die er in natürlicher Weise nicht füllen kann. Ribera und Tizian müssen aushelfen; und selbst Daumiers groteske Ausdrucksgewalt wird zur Hilfe gerufen. Seine Bilder sind scenische Skizzen von einer gewissen akademischen Güte, und seine Plastiken — nur Kunstgewerbliche suchen heute diese Universalität — bewegen sich ebenfalls in einem Skizzenstil, der eine nicht vorhandene Freiheit vortäuscht. Shannons Kunst ist edler und mehr durchgebildet. Dieser Maler ist etwa ein englischer Ludwig von Hofmann. Bei weitem freilich nicht so frisch, sondern mehr auch ein Schuster-Woldan. Er gewinnt sich aus Poussin und Tizian das Schema einer Gliedermusik, die akademischer Lyrismus genannt werden könnte. Ein Reflex alter Kunst, gebrochen in der Atmosphäre moderner Sentimentalität. Tizian bedeutet für Shannon, was Botticelli dem viel erfindungsreicheren Burne Jones war. Man könnte die Gruppe, wozu Shannon und Ricketts gehören, die englischen Postraffaeliten nennen.

Den Landschaften Gilberts v. Canal merkt man es wohlthätig an, dass sie die Kunst Ruisdaels hinter sich haben neben sich die unvergleichlichen Handwerkslehren des Impressionismus und auch die Münchener Atelierkonvention. Sie haben in ihrer grauen Tonigkeit gute Haltung; man denkt an Dill oder Schönleber, doch fehlt die leise Affektiertheit dieser Beiden. — Bilder Fritz Rheins wirken inmitten dieser Internationalität frisch und gesund. Was ihnen an Tradition fehlt, ist durch Natürlichkeit ersetzt.

Bei *Paul Cassirer* lernt man Goya einmal relativer sehen. Und das kann der Modeschätzung dieses Namens gegenüber nur nützlich sein. Unter den ausgestellten zwanzig Bildern ist manches Gleichgültige, woraus der Auftrag hervorblickt. Hart daneben findet man allerdings dann das Geniale. Ein paar sehr starke,

LEO PUTZ, WEIBLICHER AKT AUSG. IM KUNSTVEREIN, HANNOVER

delacroixartige Skizzen: „Der Gehenkte", und „Die Füsilierung"; und schlechthin bewunderungswürdige Bildnisse, wie das gross und farbig weich gefasste Bildnis des Pedro Romero und — das schönste Werk der Kollektion —: das unvergessliche „Bildnis einer jungen Dame" in Gelb und Grau.

— Bei *Fritz Gurlitt* brachte sich der Hamburger Illies in Erinnerung. Immer wieder muss man ihn talentvoll nennen, und immer wieder auch ein Aber hinzufügen. Unter den ausgestellten Werken sprachen am meisten die hellen Wasserlandschaften voller Licht und Luft an; am wenigsten die dekorativ pointillierten Symbolismen. Wie es scheint, bedarf das Talent Illies nichts so sehr als der Kultur, wie sie nicht in der Einsamkeit erworben wird, sondern im Kreise Gleichstrebender und sich gegenseitig Kritisierender. Das Selbständigste gibt Illies in seinen farbigen Radierungen, die einen Techniker von vielen Graden und einen starken Naturempfinder verraten.

— Im *Künstlerhaus* war eine holländische Ausstellung von gutem Niveau zu sehen. Oder es ist vielmehr ein Charakteristikum der modernen holländischen Malerei, dass sie ein so gutes Niveau hält. Die Namen allein geben schon die wohlthätige Stimmung dieser Ausstellung wieder: I. Maris, der Meister der Werktagsstimmungen am Fluss und W. Maris, der feine Tiermaler, Mesdag, Israels und ihre immer auch respektablen Nachahmer, Albert Neuhuys, ein kluger Schüler der Fontainebleauer, und De Wild, ein Stillebenmaler von fast Schuchscher Qualität. Alles Genremaler; aber im besten Sinne des Wortes. Eine bis ins Letzte mit Tradition gesättigte, anspruchslose, ungeniale, aber durchaus solide Kunst, die in Frankreich mit wachem Sinn Modernität gelernt hat. Es kommen eklektizistische Verirrungen vor, wie die des Rembrandtnachahmers Monnickendam; aber man begegnet auch so bedeutenden Leistungen, wie dem Breitnerschen Amsterdamer Strassenbild, das ein sehr schönes Werk tonig breiter Malkunst ist. Schwach und im übelsten Sinne naturalistisch sind dagegen die Plastiken. Für Skulptur hat sich der holländische Geist nie als begabt erwiesen.

Erfreulicheres als man es sonst in Fachausstellungen zu sehen gewohnt ist, bot die *Ausstellung der Buchbinder* in der Philharmonie. Sehr anerkennenswerte Leistungen hat zum Beispiel die von Slaby, Sütterlin und Kersten geleitete Fachschule der Buchbinder aufzuweisen. Es wird in dieser Schule offenbar gelehrt, das Buch wieder als ein Ganzes zu betrachten, und das Material mit Stilgefühl zu wählen und zu verwenden. Dass gutes Material wieder vorhanden ist, verdanken wir dem neuen Kunstgewerbe. Wieviele brauchbare Vorsatz- und Einbandpapiere sah man doch in dieser Ausstellung! Der Technik, dem Handwerklichen wird das Künstlerische in erfreulichster Weise abgewonnen. Es ist der Name Lilli Behrens zu nennen. Und auf Sütterlin, Kersten und Wieynk wird überall mit starker Anerkennung hinzuweisen sein, wo von moderner Buchkunst die Rede ist. Vergleicht man diese Veranstaltung mit Dem, was die Tapezierer vor zwei Jahren zeigten, so gerät man in das Register der hohen Töne.

Düsseldorf. Auf den Lärm der Peter Janssenschen Nachlassausstellung folgte eine gewählte Ausstellung von Bildern jüngerer Düsseldorfer, denen Olbrich die Räume ausstattete. Vertreten sind Düsseldorfs Beste: Schmurr, Sohn-Rethel, Bretz, Clarenbach, Deussen und Ophey. Nie ist hier eine gewähltere Sammlung heimischer Bilder gezeigt worden. Der von draussen kommende Kunstfreund würde freudig überrascht sein; er hätte niemals eine solche Liebe zur Natur, deren Studien diese Maler sich mit Strenge, Selbstzucht und Aufrichtigkeit widmen, vermutet und nie geglaubt, dass es in der Kunststadt am Niederrhein so unakademische

FRITZ RHEIN, PORTRÄT DES GENERALS RH.
AUSGEST. IM SALON SCHULTE, BERLIN

L. VON KALCKREUTH, BILDNISZEICHNUNG
AUSGEST. BEI COMMETER, HAMBURG

Künstler gäbe, Maler, die nicht literarisch kommen und nicht niederländern, sondern versuchen, Eigenes zu geben; draussen sind diese Künstler fast noch unbekannt, verschwanden doch ihre meist unauffälligen Werke stets unter der Masse Düsseldorfischer Mittelware, wenn sie in Berlin, München oder sonstwo ausgestellt wurden.

Dresden. Bei *Emil Richter* fand eine sehr umfassende Ausstellung von etwa hundert Gemälden und Zeichnungen Van Goghs statt, die durch ein halbes hundert Aquarelle Cézannes aufs Lehrreichste ergänzt wurde. Für Dresden und seine Künstler kann diese Veranstaltung, wenn sie recht begriffen wird, zum Anlass entscheidender Anregungen werden.

Elberfeld. Das *Städtische Museum* hat eines der Hauptwerke Max Liebermanns aus seiner Jugendzeit, „Holländische Nähschule", gemalt 1876, erworben.

Frankfurt a. M. Im *Kunstverein* gab es eine Sonderausstellung von Werken Spitzwegs, die auf den hundertsten Geburtstag des Meisters hinwies.

Hamburg. In der reichen Maiausstellung in der *Commeterschen Kunsthandlung* interessierten vor allem die Bilder der Hamburger: J. P. Kayser, Ernst Eitner und Th. Herbst. Herbst ist im Besitz eines wohlbefestigten künstlerischen Rufes; von den Jüngeren aber, die einst laut von sich reden machten, von Kayser, Eitner und Illies, erhoffen wir immer wieder entschiedene Entwickelungen, wo immer wir von ihnen etwas hören oder sehen. Es ist dafür noch nicht zu spät, denn der Maler beginnt mit vierzig eigentlich erst die Meisterjahre. — Unter anderem waren bei *Commeter* auch gute Bronzen von Tuaillon, Klimsch, Lederer, Gaul, Helbig und E. M. Geyger zu sehen.

Hannover. — Wir reproduzieren ein Bild von Leo Putz, das im *Kunstverein* ausgestellt war, nach wenigen Tagen aber entfernt wurde, weil es zu „unanständig" sei. Der Photographie nach zu urteilen, scheint das Bild als Malerei gute Qualitäten zu haben, in der Komposition aber Unvollkommenheiten zu enthalten. Für uns hat natürlich nichts anderes Interesse als nur dieses, weil mit einer Kritik des Künstlerischen immer auch die des Sittlichen gleich gegeben ist.

München. Die *Moderne Kunsthandlung* veranstaltete zwei Kollektivausstellungen: Radierungen Ferd. Schmutzers und Bilder Walter Püttners.

Paris. Bei *Chaine & Simonson* (Rue Caumartin 19) hat Nadar, der einst berühmte Photograph und Aeronaut, heut ein eisgrauer Mann, seine ganze Guys-Sammlung aus- und zum Verkauf gestellt. Er widmet den Ertrag wohlthätigem Zwecke. Nadar ist sehr früh zu diesem wertvollen Eigentum gelangt, früh und auf wohlfeile Art. Als Nadar noch ein ganz junger Mensch war und eben ein Atelier aufgethan hatte, da präsentierte ihm Daumier, bei dem Begräbnis eines gemeinsamen Freundes, einen vielversprechenden Künstler, der sein Talent damals so wenig zu nützen verstand, dass er von einer bitteren Notlage in die andere geriet. Vor dem Friedhof händigte der hilfsbereite Amateur seinem neuen Bekannten fünfhundert Franken ein und erhielt dafür, ohne dass er ein solches Pfand verlangt oder erwartet hätte, wenige Tage darauf ein grosses Paket Zeichnungen, durch die er den Künstler Guys überhaupt erst kennen lernte. Dies wurde der Grundstock seiner staunenswerten Sammlung. Die Sammlung ist oft beschrieben worden: von Roger Marx, Geffroy, Dayot; verschiedene Stücke davon hat man auch schon öffentlich gesehen, als Ganzes aber war sie noch nicht vor das Volk getreten: Nadar hat seinen Besitz als Freundschafts-

LEOPOLD VON KALCKREUTH, HOCHDORF IM SCHNEE, ZEICHNUNG
AUSGEST. BEI COMMETER, HAMBURG

CONSTANTIN GUYS, ZEICHNUNG
AUSGEST. BEI CHAINE UND SIMONSON, PARIS

schatz gehütet. Er hat Guys Leben mitgelebt und war dem Einsamen eine Stütze, vor allem die schrecklichen Hospitaljahre hindurch. Als Guys starb, war er für die Leute, auch für die Künstlerleute, ein beinahe vergessener Mann: Moline, ein kleiner Händler in der Rue Lafitte 20, raffte einige hundert Blätter zusammen und hing sie 1894 in seinem Lädchen auf, das das Schild trug: Aux Néoimpressionistes"; einige Monate darauf machte er eine Ausstellung von Goya (vor allem der „Caprices"): Goya und Guys kamen auf diese Weise den französischen Künstlern und Amateurs zum ersten Male wieder in die Erinnerung. Damals kosteten die Guys-Originale zwischen 20 und 50 Franken. Ich habe davon profitiert und einige mit nach Deutschland gebracht: es waren, glaube ich, die ersten. Heute liegen die Dinge anders, wenn auch inzwischen ungezählte Blätter Guys nachgewiesen sind. Obgleich dieser Mann der Gegensatz von einem handwerklichen Zeichner war, so war doch seine Hand in ewiger Bewegung. Beinahe sieben Jahrzehnte hindurch hat er das Leben notiert, nur so bei Gelegenheit, aber da er immer unterwegs und auf den Beinen war, so boten sich ihm täglich auf Schritt und Tritt die Gelegenheiten: des Vormittags auf der Strasse, des Nachmittags im Bois, des Abends in den Restaurants, in den Theatern, in den Promenoirs der niederen Bühnen und an den verschwiegenen Stätten, où se finit la journée. Wie unter einer Tarnkappe ging dieser Zeichner, den wir mit Baudelaire gerade in seinen Zeichnungen einen „peintre" nennen dürfen, durch sein Paris; und Paris, das flüchtige, bewegte, wechselvolle, schrieb sich mit frischer und ewig junger Handschrift auf das feine, rätselhafte Instrument der Guysschen Zeichenkunst ein. Hier ist uns ein Leben, ist uns die Komödie des Weltlebens konserviert, und was einst modern war, kehrt uns, obwohl vergangen, als modern immer aufs neue wieder. -s.

Prag. Im *Salon Topic* gab es eine Spezialausstellung von Werken K. Myslbecks – des Sohnes von Böhmens grösstem Bildhauer. Man konnte konstatieren, vor allem vor den Zeichnungen, dass sich die Wucht der Linienführung vom Vater auf den Sohn vererbt hat. Die Künstlervereinigung „Manes" verspricht eine besonders interessante Frühjahrsausstellung. Und dann folgt noch die „Jubiläumsausstellung des Kunstvereins für Böhmen". Die Devise hierfür lautet: „Sechzig Jahre böhmischer Kunst".

GILBERT VON CANAL, DORF LOENEN IM OKTOBER AUSGEST. IM SALON SCHULTE, BERLIN

SECHSTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. MAI. AUSGABE AM 30. MAI NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Paul Baum, Dorfstrasse, Originalradierung

Kunst und Künstler VI, 10

Kunst und Künstler

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN

VON

KARL KOETSCHAU

Schon seit einem Jahrzehnt hebt sich Dresden in ausgesprochener Besonderheit von den übrigen Ausstellungsstädten ab. Zum ersten Male war es ihm im Jahre 1897 geglückt, eine von der Parteien Gunst und Hass in keiner Weise verwirrte Ausstellung zustande zu bringen. Die von einem geläuterten Geschmack getragene Anordnung, die weise Beschränkung in der Auslese liessen den Begriff des Bildermarktes nicht aufkommen, und in einer sorgfältigen Zusammenstellung der Werke Meuniers hatte sie Etwas, das man sonst in den Ausstellungen jener Jahre vergebens suchte: ein künstlerisches Gewissen.

Im weiteren Verlauf wurden die Grundsätze, die hier zu einem Erfolge nicht gewöhnlicher Art geführt hatten, beibehalten. Aus welcher Richtung ein Kunstwerk hervorgegangen war, blieb, ganz im Gegensatz zum übrigen Deutschland, nach wie vor gleichgültig. Die Fragestellung war nicht: woher kommt es? sondern: ist es gut oder schlecht? Heute klingt das Vielen selbstverständlich. Vielen, aber noch keineswegs Allen, nicht einmal den Meisten. Dieses Streben nach reifer Sachlichkeit führte dann weiter bei den nächsten Ausstellungen dazu, nicht nur in den Werken der Gegenwart jenes künstlerische Gewissen zu suchen: man griff in die Vergangenheit zurück. So entstand die Cranach-Ausstellung, so die historische Portrait-, eine Empire- und die retrospektive Ausstellung des Jahres 1904, die in gewissem Sinne den Gedanken der Jahrhundert-Ausstellung vorwegnahm und ihn, indem man sich nicht auf Deutschland beschränkte, verallgemeinert aussprach. Es entstand schliesslich, mitten in jener scharfen Auseinandersetzung zwischen Stillosigkeit und Stil, wie sie die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung im Jahre 1906 zeitigte, die Abteilung „Techniken", eine Sammlung alten

Kunstgewerbes, die trotz ihrer Fremdartigkeit während der Ausstellung immer mehr mit deren Organismus verschmolz.

Wenn ich als Historiker behaupte, dass die Kenntnis der alten Kunst für eine gerechte Bewertung der gegenwärtigen die zuverlässigste Grundlage bietet — wie ja auch die politischen Ereignisse unserer Zeit am besten Der beurteilen wird, der sie aus einer reifen Kenntnis der Geschichte heraus betrachtet —, so weiss ich wohl, wie leicht ich mich damit einem Missverständnis aussetzen kann. Indessen, diese Anschauung ist mein Glaube.

Es muss zugegeben werden, dass eine gewisse Gefahr in dem Nebeneinander alter und neuer Kunst besteht. Denn die Schwachen und Schwankenden wird vielleicht das Erbe der Vergangenheit, über das ihnen das Urteil gesichert und unverrückbar zu sein scheint, ganz von der Kunst unserer Zeit abziehen, da sie nur zu willig einer Auseinandersetzung mit sich selbst ausweichen und den Vergleich bedingungslos auffassen werden, während er doch wie jeder andere nur eine relative Berechtigung hat. Wo die Ausdrucksmittel so ganz verschieden von den unsrigen waren, der Entwicklungsgang der Künstler ein so ganz anderer als heutzutage, die Zeit einen so viel geringeren Wert besass, die Absatzbedingungen so weit von den heutigen abwichen, wäre es unbillig, gleiche Wirkungen hüben wie drüben zu fordern. Was wir aus der Betrachtung der alten Kunst lernen sollen, ist vielmehr das: jedes Kunstwerk erfüllt die einzige Forderung, die man daran stellen soll, die nach Qualität, allein dadurch, dass es ganz als das reife, mit den vollkommensten Mitteln hervorgebrachte Erzeugnis der Zeit sich erweist, in der es entstanden ist, als der feinste Niederschlag ihrer Kultur. Dann wird es wahr, ehrlich, echt sein und eine Sprache reden, die immer verstanden und mehr noch, immer nachempfunden werden kann. Für uns aber ergiebt sich hieraus, dass wir uns bei der Vielgestaltigkeit unserer Kultur nicht auf eine der vielen Richtungen, die das Kunstschaffen unserer Tage so verwickelt erscheinen lassen, einschwören dürfen, sondern allen gerecht zu werden versuchen müssen. Schneller, als man vielleicht zunächst annehmen möchte, wird sich dann die Spreu von dem Weizen, die Mache von der Echtheit sondern lassen. Notwendig ist dazu, dass wir über die Frage der Ausdrucksmittel, die die Köpfe so sehr zu erhitzen pflegt, zu einer Anschauung uns hindurchringen, die über diese Äusserlichkeiten hinweg und empor auf das Wesentliche geht. Es liegt mir ganz fern, damit eine Missachtung der Technik auszusprechen, der ich von jeher volle Aufmerksamkeit geschenkt habe. Aber ich halte es für falsch, wozu gerade die Künstler neigen, nur auf sie allein zu achten. Sie ist immer nur Mittel, nie Zweck. Über der Art und Weise, wie der Künstler zu uns spricht, steht für mich Das, was er bei seiner Schöpfung erlebt. Alle Kunst, nicht nur die bildende und die redende, muss Phantasiegestaltung sein. Die Art der Phantasie also kennen zu lernen, ist mein letztes Ziel der Kunstbetrachtung. Allerdings wird meine Bewunderung eines Künstlers um so grösser sein, je mehr ich ihn im uneingeschränkten Besitz seiner Ausdrucksmittel, in der wohl befestigten Herrschaft des seiner Kunstart eigentümlichen Materials sehe, weil er nur dann restlos zur Darstellung bringen kann, was in seinem Inneren lebt.

LEOP. VON KALCKREUTH, KNABENBILDNIS

Wenn ich heute mit einiger Berechtigung diese Ansichten vorbringen zu dürfen glaube, so kann ich es in diesem Zusammenhange deshalb thun, weil sie gerade bei den Dresdner Ausstellungen sich

GOTTHARDT KUEHL, KIRCHE IN UEBERLINGEN

LEOPOLD VON KALCKREUTH, MÄDCHENBILDNIS

gebildet haben. Die künftige Kunstgeschichtsschreibung wird bei der Charakteristik einer Epoche die Wirkung der Ausstellungen auf das Publikum nicht vernachlässigen dürfen. Wenn sie aber davon spricht, so wird — dessen bin ich sicher — Dresden mit Ehren genannt werden, gerade weil man hier, mitten in der etwas lauten Bewegung der sogenannten „Kunsterziehung", in unauffälliger Weise, unter Heranziehung der aus der Vergangenheit gewonnenen Lehren, es verstanden hat, die nachdenkenden Kunstfreunde sich selbst zur Erkenntnis durchringen zu lassen.

Grosse Erfolge verpflichten zu noch grösseren Leistungen. Hat es nun die Dresdner Ausstellung dieses Jahres verstanden, sich den Vorgängerinnen würdig anzureihen oder sie gar zu überholen? Ich gestehe, dass ich mich wesentlich mit der Beantwortung dieser Frage beschäftigt, meinen Blick also mehr auf das Allgemeine als auf das Einzelne gerichtet habe, und so werde ich denn auch meinen Bericht unter diesem Gesichtspunkte erstatten.

LEO PUTZ, BILDNIS

Altes und Neues steht auch diesmal nebeneinander. Nur hat man beides nicht im gleichen Hause vereinigt, sondern das Neue im Ausstellungspalast, das Alte in jenem „Sächsischen Hause" untergebracht, das, eine Schöpfung von Wilhelm Kreis, sich im Jahre 1906 mit Recht so viele Freunde erworben hat. Aber diese Trennung gereicht dem Zusammenhang des ganzen Organismus nicht zum Vorteil. Früher wirkte das Alte wie die Enklave eines fremden Staates im eigenen Lande. Sie war zwar anderen Hoheitsrechten unterworfen, aber es war doch die gleiche Luft, das gleiche Klima, der gleiche Boden. Jetzt stehen zwei verschiedene Staaten in klarer Abgrenzung nebeneinander; jeder wirkt ganz für sich, und gerade dadurch wird das Heilsame, welches sonst das Alte in die Ausstellung brachte, nicht oder wenigstens nicht in demselben Masse wie früher erzielt. Im übrigen bedaure ich es lebhaft, an dieser Stelle nicht auf die Ausstellung, der man den Titel „Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten" gegeben hat, näher eingehen zu können, gedenke aber dies anderswo nachzuholen, wo ich auf die versuchte Lösung wichtiger Museumsfragen ausführlich zu sprechen kommen kann. Aber auch Der, den diese Dinge nicht beschäftigen, wird mit dankbarer Anerkennung sich dem künstlerischen Genuss hingeben, der ihn hier erwartet, und auf den hiermit wenigstens im Vorbeigehen nachdrücklich aufmerksam gemacht sein möge.

Wohl in der Erwägung, dass man mit dieser deutlichen Trennung der alten von der neuen Kunst nicht gerade zum Vorteil des Ganzen von den früheren Gewohnheiten sich entfernt habe, hat man nun in die Räume, die die neue Kunst beherbergen, noch eine zweite Sonderausstellung eingeschoben: „Alt-Japan". Zweifellos ein glücklicher Gedanke. Denn wenn man eines Massstabes sich bedienen wollte, um an Fremdem den Wert des Eigenen zu messen, so konnte man kaum etwas Besseres thun, als sich dahin wenden, wo der Sinn für Qualität von jeher besonders geschärft war, nach Japan. Im Jahre 1902 hat man in Düsseldorf mit der Ausstellung der Sammlung Oeder einen ähnlichen Versuch erfolgreich gewagt. Hier in Dresden, wo die Einheitlichkeit des Eindrucks fehlt, wie sie die Arbeit eines einzigen ernsten Sammlers hervorrufen

muss, ist der Erfolg leider ausgeblieben. Man hat vielerlei zusammengetragen, aber das Viele steht nicht auf einer gleichmässig hohen Qualitätsstufe, und man kann des bedrückenden Gefühls sich nicht erwehren, dass man eher nahm, was gutwillige Sammler gerade darzuleihen bereit waren, als dass man mit Vorsicht und Kritik ausgesucht hätte. So wird, trotz der guten, zum Teil ausgezeichneten Farbenholzschnitte, trotz mancher schöner Einzelheiten aus den Sammlungen Ulex, Fitzler, Stadler und Oeder kaum eine eindringliche Vorstellung davon geboten, was gutes und was altes Japan ist. Anstatt eines ästhetischen Ruhepunktes ist Unruhe in die Ausstellung getragen worden, anstatt eines sicheren Massstabes erhält man unsichere und verschwommene Eindrücke. Auch die gedrängte und unklare Aufstellung ist daran nicht ohne Schuld. Wenn man z. B. schon das japanische Porzellan, das unter den künstlerischen Erzeugnissen dieses Landes doch wahrhaftig nicht an erster Stelle steht, so stark betonen wollte, so hätte man es wenigstens in eine passende Umgebung bringen, das heisst, nicht vor einem grausamtnen Hintergrund aufstellen, noch weniger aber ihm zwei mächtige, erdrückend wirkende Bronzevasen zu allernächsten Nachbarn geben sollen. Bei Japan ist die höchste Delikatesse im Sammeln wie im Aufstellen eine nicht zu umgehende Voraussetzung des Erfolges. Achtet man nicht oder nicht genügend darauf, so erzielt man wohl exotische, aber keine künstlerischen Eindrücke. Und einzig auf diese konnte es hier ankommen.

ROBERT STERL, STEINBRECHER

Einen Mangel in der Aufstellung muss man gerade in Dresden besonders empfinden. Denn wie bei den früheren Ausstellungen zeigt sich auch diesmal darin im allgemeinen eine glückliche Hand. Äusserste Zurückhaltung herrscht in der Aus-

stattung der Räume. Keiner der gewaltsamen und aufdringlichen Versuche, wie man sie voriges Jahr in Mannheim zu sehen bekam, nichts Lautes und Protziges, bis auf den unglücklichen Kaulbachschen Raum, für den hoffentlich nicht die Ausstellungsleitung die Verantwortung zu tragen braucht, und in dem man sich schaudernd fragt, was unechter ist, die Wände und die Möbel oder zu Tage. Selbst in den Räumen, die Bracht und Kühl zur Verfügung gestellt worden sind, wird man der Umgebung nicht ganz froh, und namentlich in die ernste grosse Sachlichkeit der Kühl'schen Kunst wird durch das Allzuviel von spielerischem Atelierkram, auch wenn alles so an der Stätte seiner Arbeit wirklich stehen mag, ein zerstreuender Eindruck hineingetragen.

ROBERT STERL, BAGGERER

die Persönlichkeiten, die in gleich herzlosem Schematismus auf die Leinwand gebannt sind. Vielleicht thäte man besser daran, derartige an den Atelierstil allzu deutlich erinnernde Räume für kleine Sonderausstellungen eines einzelnen Künstlers künftighin ganz fortzulassen. Gute Kunstwerke werden durch den Aufputz in ihrer Feinheit nur geschädigt, bei mittelmässigen und schlechten treten die Schwächen und Fehler aber mit einer gewissen Grausamkeit

Wesentlich über das früher Gebotene ist die graphische Abteilung hinausgewachsen, die Hans W. Singer zusammengestellt hat. Empfindet man es schon als eine Wohlthat, dass nicht eine übergrosse Masse von Arbeiten ausgestellt worden ist, die doch mehr von der grossen Regsamkeit auf diesem Gebiete als von der Güte der Leistungen Zeugnis ablegen konnte, sondern nur wenige Meister, diese aber ausführlich zu Wort kommen,

CARL BANZER, FAMILIENBILD

so steigert sich das Behagen, wenn man die geschmackvolle Art der Aufmachung betrachtet: die Wände werden von einem grossen schwarzen Karton bei farbigen, von einem hellen bei nichtfarbigen Arbeiten bedeckt, der nach oben wie unten nur eine mässige Ausdehnung besitzt und von leichtem Rahmenwerk zusammengehalten wird. In diese Kartons sind die Blätter vertieft eingelegt und untereinander so angeordnet, dass das Gleichgewicht der Masse streng eingehalten wird. Ich glaube, dass hier eine vorbildliche Lösung, der man künftighin noch öfters zu begegnen wünscht, gefunden worden ist. Bedauerlich ist nur, dass man ausser dieser geschlossenen graphischen Gruppe noch hie und da in den Räumen einzelnen graphischen Abteilungen begegnet, die weder so gut gehängt, noch so bedächtig und mit so guter Kenntnis des ganzen Gebietes ausgesucht worden sind. Dafür ist aber meines Wissens auch nicht derselbe Veranstalter tätig gewesen.

Und nun noch zu einem Raum, dem Schmerzenskind schon dreier Dresdner Ausstellungen, der Kuppelhalle Wallots. Als sie von bläulichem Oberlicht erhellt wurde, zerflossen dort die Umrisse Rodin'scher Skulpturen in zittrige, verwischte Linien. Bei der Kunstgewerbeausstellung hat man aus Verlegenheit, weil nichts dort wirken wollte, aus der Halle einen Ruheraum machen müssen, dessen Höhe schon allein genügte, um aus ihm das hier doch wohl unbedingt nötige Behagen zu bannen. Nun hat man helles Oberlicht gewählt und in ihr wieder Skulpturen von den verschiedensten Meistern, grosse und kleine, und — Hodlersche Bilder untergebracht. Nach diesem dritten und schlimmsten Missgriff wird man sich wohl dazu entschliessen, die Halle abzubrechen. Denn weniger gut als hier konnten die Kunstwerke in der ganzen Ausstellung nicht aufgestellt werden. Am meisten aber ist Hodler geschädigt worden.

Wenn ein Künstler noch eine so problematische

Natur ist wie Hodler, über dessen Herbheit Viele vergessen, dass in ihm die Gegenwart vielleicht einen der stärksten Stilsucher besitzt, dann sollte eine Ausstellungsleitung bei der Auswahl seiner Werke besonders vorsichtig sich erweisen, nichts annehmen, was die Einen zum Unwillen, die Anderen zu Witzworten aufreizt, und worein sich nur die mit ehrlichem Willen zu finden suchen werden, die schon eine genauere Kenntnis der Art des Künstlers besitzen. In Dresden war bisher dem grossen Publikum Hodler nur ungenügend bekannt. Es war deshalb ein Fehler der Ausstellungsleitung, ihn an hervorragender Stelle mit Arbeiten zu zeigen, über die auch wohl die Anhänger seiner Kunst verschiedener Meinung sein dürften, und sie noch dazu so unglücklich mitten unter Skulpturen und, wenigstens das eine friesartige Bild, „die Liebe", viel zu niedrig zu hängen.

Ich bin damit bei dem Bericht über die einzelnen Künstler angelangt. Aber gerade hierbei möchte ich mich nicht allzusehr in Einzelheiten verlieren. Denn über manche müsste man nur Andere oder sich selbst wiederholen, da sie längst, zum Teil mit denselben Werken, schon allgemein bekannt, gewürdigt oder verdammt worden sind. Es lässt sich wirklich von Max Liebermann nichts mehr sagen, was nicht längst schon ausgesprochen wäre, wenn man nicht etwa hervorheben will, dass eine nicht unbeträchtliche Zahl seiner ausgestellten Werke durchaus die Edelreife altmeisterlicher Kunst zeigt und daneben die jüngsten Schöpfungen von ungebrochener Kraft eine vernehmliche Sprache reden. Bei diesem Meister giebt es immer nur ein Vorwärts, kein Beharren, keinen Rückgang, keine Manier. Er, Slevogt, dessen Bildnisse immer einfacher und damit abgeklärter wirken, dessen Technik selbst ein so schwieriges koloristisches Problem, wie es in dem Porträt des bayrischen Jägeroffiziers

WILHELM TRÜBNER, STARNBERGER SEE

zu überwinden war, spielend löst, Kalckreuth, dessen starke Innerlichkeit bei schlichtester Art des Vortrages meiner persönlichen Anschauung von nationaler Kunstweise am meisten entspricht, sind Die — von den Dresdnern zunächst einmal noch abgesehen —, die mir den stärksten Eindruck hinterlassen haben. Manche Künstler haben nicht auf eine ausgezeichnete Vertretung immer bedacht waren. Von anderen Städten, wie von Stuttgart und Karlsruhe, ist wenigstens von keinem Fortschritt zu berichten.

In Dresden wird man aber mit Recht vornehmlich nach den Dresdnern selbst fragen. Und da ist es denn sehr erfreulich zu sehen, zu welcher Reife

JOSEPH HÖFFLER, STUDIENKOPF, HOLZ

geschickt, was sie vorteilhaft hätte vertreten können, so die Münchner, die bis auf den Virtuosen der Technik, Leo Putz, und den besonders im Bildnis glücklichen Adolf Münzer, wohl in erster Linie darauf bedacht waren, gerade in diesem Jahre in der Heimat besonders gut vertreten zu sein; so die junge Gruppe der Leipziger Künstler, die so gering, wie sie hier sich zeigt, nicht einzuschätzen ist; so die Wiener, die bisher gerade in Dresden sich Robert Sterl durchgerungen hat, der von Allen vielleicht seit der letzten Ausstellung im Jahre 1904 den grössten Schritt in der Entwicklung vorwärts gethan hat. Mit bedachtsam gezügelter Kraft verbindet sich jetzt ein von Anfang an glücklicher, nun aber auch streng ausgebildeter Farbensinn, ein kluges und doch nicht Berechnung verratendes Streben nach Tonwerten, eine nicht mehr von der Mühsal der Arbeit wie früher zeugende Technik.

Neben ihm, von dem die ausgezeichnet geleitete Moderne Galerie in Wien eines der Werke erworben hat, fesselte mich Bantzer besonders. Er ist mit Sterl freilich insofern nicht in einem Atem zu nennen, als er längst schon ein Fertiger war, als Jener noch mit sich zu ringen hatte; aber auch bei ihm ist eine merkwürdige Wandlung festzustellen, die von der grossen, reifen, ihn von jeher auszeichnenden Einfachheit in Auffassung und Vortrag weiter zu einer wahrhaft poetischen Verklärung der Stoffe und damit zu einer leichten und heiteren Farbensprache geführt hat. In seinem Familienbild und seiner Engelwiese, um etwas aus dem Guten herauszugreifen, spricht er zu uns Deutschen in so warmer, eindringlicher und Allen gleich verständlichen Sprache wie wohl kein anderer Meister der ganzen Ausstellung. Ob er auch bei Besuchern anderer Nationalität denselben starken Widerhall wecken wird, weiss ich nicht. Ich glaube es zwar, da man überall eine so schöne Menschlichkeit, gepaart mit reifer Kunst, freudig anerkennen dürfte, wesensverwandt ist er aber doch allein uns und das Beste, was er geschaffen hat, konnte er nur uns geben. Neben diesen Beiden stehen dann jene Dresdner Meister, die, längst fertige Persönlichkeiten wie Kühl, uns zwar nichts Neues, aber das Alte mit ungeschwächter Kraft sagen, stehen die Jüngeren, wie Lührig, wie einige der Elbier, deren Werke ernstes Weiterstreben auf den beschrittenen Bahnen zeigen, stehen die Jüngsten, wie Wäntig und Meyer-Buchwald, die die eigenen Noten gefunden zu haben scheinen. An aufstrebenden, wenn auch vorläufig noch unselbständigen Kräften, zu denen ich z. B. den mit dem Villa-Romana-Preis ausgezeichneten

LUDWIG VON HOFMANN, EXOTISCHER TANZ

FRITZ RHEIN, TREIBHÄUSER

Dreher rechne, fehlt es nicht, auch der Plastik ist frisches Leben mit dem Eintritt Wrbas in die Dresdner Kunstkreise zugeführt worden, und so ist der Ausblick in die Zukunft von freundlichem Lichte erhellt. Auch die Vertreter der Architektur und des Kunstgewerbes, wie sie sich namentlich in der „Zunft" zusammenschliessen, haben ausgestellt. Allerdings mit einer gewissen Zurückhaltung, da jetzt ja die Anderen vornehmlich zu Wort kommen sollten. Nur Erlwein, dem die Raumgestaltung der Ausstellung übertragen war, hat seine Kunst in reicherer Bethätigung zeigen können und hat es mit schönem Erfolge gethan. Und was man auch auf diesem Gebiet sieht: alles beweist, dass man auf den Lorbeeren von 1906 nicht auszuruhen gewillt ist. Tüchtiges Festhalten an dem Errungenen und kräftiges Weiterarbeiten ist auch hier das Zeichen des Tages.

DIE KLEINEN BRONZEGERÄTE DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

WILHELM BODE

Die Kleinplastik entstand in Italien unter der Einwirkung des zunehmenden weltlichen Charakters der ganzen Kunst. Sie war daher von vornherein eine bürgerliche Kunst, die vor allem den Schmuck des Zimmers ins Auge fasste. Neben Statuetten und kleinen Gruppen, die man auf die Gesimse der Türen und Kamine wie auf die Börte stellte, wurden die Gebrauchsgegenstände für den Arbeitstisch und später auch anderes Gerät des Zimmers von den Bronzegiessern verlangt. In Florenz hat der monumentale Charakter der Kunst diese Beschäftigung der Bronzebildner fast ganz hintan gehalten; um so reicher entfaltete sie sich in Oberitalien, vor allem in Padua. Hier steht ein Künstler im Mittelpunkte der Bewegung: Andrea Briosco, genannt Riccio (Kraushaar); von ihm ist sie ausgegangen, von ihm am ausgiebigsten geübt und zugleich zur höchsten Blüte entwickelt.

Riccios Ruf unter seinen Zeitgenossen gründet sich vor allem gerade auf seine Bronzegeräte und Bronzegefässe. Dieser Ruf verschaffte ihm im Jahre

1507 den Auftrag, für den kolossalen Osterkerzenleuchter, der im Chor des Santo zu Padua steht. Obgleich geschickt im Aufbau, von reicher, phantasievoller Erfindung und im einzelnen voll von trefflichen Figuren und Kompositionen, steht er doch infolge seiner übertriebenen Grösse, der Wiederholung verwandter Motive und der Überladung hinter manchem kleinen Gerät zurück, das aus Riccios Werkstatt hervorging. Dieses ist bei aller Mannigfaltigkeit vor allem auf Figurenschmuck berechnet und hält sich in den Formen, so phantastisch diese oft sind, doch möglichst eng an die Antike; suchte man doch, wie man selbst die Bedürfnisse den Lebensgewohnheiten der Altvorfahren in Rom anzupassen bemüht war, auch die eigenen Gebrauchsgegenstände den römischen nachzuahmen, weil die Italiener der Renaissancezeit sie als die vollendetsten bewunderten und sich in ihrer Umgebung gern als direkte Nachkommen und Nachfolger der alten Römer fühlten. Es sind vorwiegend Gegenstände, die für den Arbeitstisch bestimmt waren, den die humanistische Zeit, zumal die Gelehrten der Universitätsstadt Padua, vor allem gern schmückten: Tintenfass, Leuchter, Lampe, Tischglocke, Kästchen für Federn u. dgl., nicht zuletzt die Kusstafel; dann für die Festräume und die Tafel: Urnen, Vasen, Leuchter, Räuchergefässe, Weinkühler u. s. w.

Von allen diesen Gegenständen haben wir Beispiele von Riccios Hand, meist eine Reihe davon; sie sind regelmässig die schönsten in ihrer Art, die uns die Renaissance hinterlassen hat. Manche von diesen Geräten und Gefässen lassen sich als solche nur im uneigentlichen Sinne bezeichnen: neben kleinen Freifiguren ist eine Muschel auf zierlicher Basis, ein Füllhorn im Arm zur Aufnahme des Lichts oder dergleichen angebracht, und nur dadurch ist das Stück zu einem Tintenfass, Leuchter u. s. f. gestempelt worden. Solche Arbeiten Riccios sind wohl als Gegenstücke gedacht, ein knieender Satyr mit Bockshörnern und mit Muschel und Horn in den Händen, sowie ein hockender Jüngling mit Muschel auf der Schulter, im Kaiser Friedrich-Museum, in der Sammlung P. Morgan u. s. w.; letzterer ganz verwandt dem Hirten mit der Ziege im Museum zu Florenz. Dahin gehören ferner das Meerungetüm mit einer Nymphe auf dem Rücken, dessen bestes Exemplar Mr. Morgan besitzt, sowie der Atlas, dessen Weltkugel als Lampe gestaltet ist (mit einem Christusknaben darauf?) und einer Vase für die Tinte auf der dreiseitigen Basis; oft wiederholt, aber selten so vollständig und so gut wie in der Sammlung von Mrs. Taylor in London. Dahin gehören vor allem die häufig vorkommenden knieenden und hockenden bocksfüssigen Faune, von denen sich treffliche Originalarbeiten in den Sammlungen des Bargello, der Wallace Collection, des Wiener Hofmuseums, bei M. Foulc und Madame André befinden. Ganz verwandte Faune und Satyrgestalten finden wir am grossen Kandelaber des Santo, an dessen Ecken sie wiederholt angebracht sind. Geringere, meist etwas kleinere Schulkopien oder alte Nachbildungen dieser Faunsgestalten, die als Tintenfässer und Leuchter dienten, kommen sehr häufig vor. Fast ebenso häufig sind die Gruppen von einem sitzenden Faun mit einer Fauneske oder von einer solchen mit einem kleinen bocksbeinigen Wesen zur Seite. Sie halten oder hielten ursprünglich in der erhobenen Hand ein Füllhorn oder ein ähnliches Gerät, das als Tülle für das Licht diente und haben zur Seite auf der meist dreiseitigen Basis die Muschel für die Tinte. Von diesen Gruppen kenne ich jedoch kein Exemplar, das als eigenhändige Arbeit Riccios bezeichnet werden könnte. Eine reichere Gruppe, aber in kleinerer Ausführung, ist vollständig als Deckel eines Tintenfasses (letzteres moderne Kopie nach dem Borghese-Tintenfass von Cellini) im Ashmolean-Museum zu Oxford vorhanden: ein gefesselter Faun auf phantastisch gebildetem Sockel sitzend, neben dem auf der einen Seite die nackte Pomona mit gefülltem Fruchtkorb, auf der andern ein kleiner Amor steht; damit soll wohl die bestrafte Leidenschaft allegorisch verbildlicht werden. Die Einzelfiguren dieser Gruppe kommen gelegentlich in guten Abgüssen vor; so die Pomona im Kaiser Friedrich-Museum, von der ein anderes Exemplar bei G. Dreyfus in Paris sich befindet, der gefesselte Faun bei demselben Sammler u. s. w. Herr Dreyfus besitzt auch eine ganz ähnliche sitzende Fauneske in gleicher Grösse, mit dem Blitz des Zeus in der Hand, die zu einer mir nicht bekannten ähnlichen Gruppe gehörte, die vielleicht als Gegenstück zu ersterer diente.

Ebenso beliebt wie solche Tintenfässer waren Riccios kleinen Lampen, die bald als Akrobaten, bald als grimassierende Köpfe, hockende Zwerge und phantastische Mischwesen gebildet sind. Einige der besten Beispiele finden sich unter den Bronzen des Bargello, der Wallace Collection, des Wiener Hofmuseums, des Museums zu Modena und in den Sammlungen Morgan und Rosenheim in London: doch kommen noch manche andere häufig vor, meist in geringeren Wiederholungen und selten vollständig. Sie waren ursprünglich meist auf eine

Adlerklaue gestellt, die ihnen einen originellen Aufbau und sichere Stellung gab. Das originellste Stück der Art ist eine solche Lampe im Museum zu Kopenhagen, wo über hohem Adlerfuss eine Schildkröte schwimmt, auf der ein Faun hockt. Dieses eigenartige Untergestell verwendet der Künstler auch für seine Doppelleuchter, die oben regelmässig eine Nereide mit Fischbeinen zeigen, auf deren Schwanzspitzen die Tüllen der Lichter angebracht sind. Von den Dutzenden von Exemplaren mit geringen Veränderungen, die noch erhalten sind, seien die Leuchter im Ashmolean Museum (mit den Initialen und Wappen des Agostino Chigi) und bei M. Foulc in Paris als besonders feine, vollständige Stücke erwähnt.

Reicheren, kandelaberartigen Aufbau zeigt eine hohe Lampe mit einer (antiken) Athenastatuette obenauf, im Herzogl. Museum zu Braunschweig, die in ihren gefesselten Faunen, den Sphinxen, Masken und dem Ornament lauter charakteristische Motive Riccios aufweist. Andere Geräte dieser Art enthalten neben den Figürchen vorwiegend kleine Reliefs als Schmuck. Diese sind zum Teil die bekannten Plaketten Riccios, die ja für solche Zwecke erfunden wurden; andere kommen aber auch nur an diesen besonderen Exemplaren vor. So an dem originellen dreiseitigen Leuchter im Wiener Hofmuseum, an dessen oberem Stück gefesselte nackte Männer stehen; er ist sicher, wie die Braunschweiger Lampe, ein eigenhändiges Werk Riccios. Dies gilt auch für ein paar Tintenfässer in der Wallace Collection und bei Mrs. Taylor in London, die im wesentlichen den unteren Teil jener Lampe wiederholen: an den Ecken des dreiseitigen Aufbaus hocken über Masken gefesselte Faune, wie auch der Deckel mit einer solchen Figur geschmückt ist. Gelegentlich kommt auch eine gefesselte Fauneske vor. An dem Wallaceschen Tintenfass sind die Hochreliefs an den drei Seiten Kompositionen Riccios, die uns sonst nicht bekannt sind; an dem Taylorschen Stück sind es drei der bekannten Herkulesarbeiten Modernos. Das legt die Frage nahe, die auch bei einigen anderen Plaketten Riccios sich uns aufdrängt, ob nicht unter dem Pseudonym „Moderno“ unser Riccio sich versteckt, der im Gegensatz zu dem auf seine Kopien der Antike stolzen „Antico“ (Pier Ilari Bonacorsi) sich als Schöpfer eigener, neuer Gedanken „Moderno“ genannt hätte.

VENEZIANISCHES TINTENFASS IN DER ART DES A. VITTORIA.

Seiner Lust an phantastischer Bildung und am Dekorieren lässt Riccio vollsten Lauf in ein paar Lampen, die er als Schiffchen gestaltet. Die eine, völlig intakte, besitzt Baron Gustave Rothschild in Paris, die andere das Victoria und Albert-Museum in London. Dort ist der Körper des Schiffchens mit Reliefs von tanzenden Putten und an der Rückseite mit einer Maske verziert; an der Londoner Lampe ist beiderseits ein Zug von Meergöttern in der Mitte unterbrochen durch ein Rund mit der Relieffigur eines Windgottes. Die mageren, nach aussen gebogenen Füsse und die spiralförmigen langen Henkel mit ihren Köpfen sind ebenso charakteristisch für den Meister, wie die Kränze, Muscheln, Delphine und Putten im Dekor. Sehr verwandt in der Bildung der Beine und Henkel, aber derber und kräftiger ist eine hohe dreiseitige Lampe, von der je ein Exemplar im Louvre und im National-Museum zu München sich befindet; sie ist mit Faunesken und Putten und an der Rückseite mit

einer (einzeln nicht selten vorkommenden) Plakette dekoriert. Den fehlenden Deckel kann man aus einem einzelnen, kleineren Deckel im Besitz von G. Dreyfus zu Paris ergänzen, der zu einer ganz ähnlichen Lampe gehört haben muss.

Glücklicher gerade in ihrer Einfachheit sind verschiedene kleinere Lampen, die sich der gewöhnlichen Form der antiken Lampen anschliessen. In ihrem flachen Reliefschmuck sind sie ebenso phantasievoll wie gut in der Einteilung. Die bedeutendste darunter, im Ashmolean-Museum, hat noch die mageren hakenförmigen Füsse wie die Schiffchen. Eine ähnliche, etwas kleinere besitzt das Kaiser Friedrich-Museum, das auch eine in der Form kräftigere, im Schmuck noch einfachere Lampe und das oft vorkommende feine Lämpchen mit einer Plakette auf dem Deckel besitzt. Ein dreiseitiges Tintenfass mit Plaketten, von dem eine beträchtliche Zahl Wiederholungen bekannt ist, hat allein in dem Exemplar des Kaiser Friedrich-Museums noch seinen alten Deckel, der mit dem Figürchen einer schreitenden Furie dekoriert ist. Einfache Tintenfässer, meist dreiseitig, in denen die Basis und das Unterteil bald aus diesem, bald aus jenem der hier genannten Gefässe treu oder mit leichten Umbildungen kopiert sind, wurden in der Werkstatt Riccios und sonst in Padua in grosser Zahl angefertigt und finden sich noch jetzt häufig in den Sammlungen. Sie sind einfach mit blossem Ornament oder mit der kleinen Figur eines Satyrs u. s. w., die gleichfalls den grösseren Geräten entlehnt sind, geschmückt. Ähnliche Stücke mit einzelnen Tieren: Krebsen, Schnecken, Kröten u.s.w., von denen z. B. der Duke of Devonshire in Chatsworth noch eine grosse vollständige Garnitur besitzt, gehen gleichfalls auf Riccios Werkstatt zurück.

Diesen einfachen Lampen und Tintenfässern in Dekor verwandt sind verschiedene treffliche Glocken mit bacchischen Reliefs oder Putten mit einem Wappen zwischen sich; so im Museo Nazionale zu Florenz und im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, wie in den Sammlungen Salting zu London und Dr. Figdor zu Wien. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt ein kleines Scherenetui Riccios mit sehr feinem Dekor. Das Bruchstück eines kleinen, trefflich gearbeiteten Henkelgefässes, dessen Bedeutung nicht ganz klar ist, im Museo Nazionale zu Florenz, ist im Dekor wohl die reichste Arbeit, die von Riccio erhalten ist. Es macht den Eindruck, als ob es ursprünglich in Gold ausgeführt worden sei. Auch Türklopfer und Türzieher hat Riccio entworfen. Der Türklopfer mit Romulus und Remus und den ausdrucksvollen Masken in der Eremitage zu St. Petersburg ist eine seiner freiesten, wirkungsvollsten Arbeiten. Einfacher, aber stilvoller und fast noch energischer ist ein als Drache gestalteter Klopfer, der einen Stierschädel zwischen den Pfoten hält, in der Sammlung des Grafen F. Pourtalès, z. Zeit in Petersburg. Ein paar ähnliche Klopfer, die Riccio jedenfalls nahe stehen, besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum. Ein Türzieher, von dem ein Exemplar im Simon-Kabinett des Kaiser Friedrich-Museums, ein anderes im Besitz von P. Morgan sich befindet, ist in ähnlicher, geschickter Weise als geflügelte Seejungfrau mit breit gepreizten Schwänzen gestaltet. Zu Feuerhunden umgestaltet sind zwei der prächtigen grossen Sphinxe an den Ecken des Kandelabers im Chor des Santo, in der Sammlung George Salting zu London; in der Ausführung den Originalen, von denen sie kaum abweichen, nicht nachstehend.

Noch haben wir der grösseren Gefässe nicht gedacht, die zu Riccios Meisterwerken gehören. Wuchtig und gross erfunden ist die stattliche breite Vase im Wiener Hofmuseum. Hier halten sich figuraler Schmuck und Ornament in feinster Weise die Wage; sie erscheinen aus dem vollen herausgearbeitet, nicht — wie bei den meisten Gefässen der gleichzeitigen Paduaner Werkstätten — auf den glatten Körper flach aufgelegt. Dass die Ziselierung nur mässig angewendet und in breiter Weise ausgeführt ist, macht sie noch wirkungsvoller. Ein paar grössere, fein aufgebaute, sehr reich dekorierte Räuchergefässe in Riccios Art besitzen Sir Julius Wernher in London und Baron Gustave Rothschild in Paris. Ersteres ist schon der Wahlurne im Museo Civico zu Padua ähnlich, die ein Nachfolger des Meisters gleich nach dessen Tode ausführte, wie aus einer von Lazzarini gefundenen Urkunde hervorgeht. Danach ist sie zwischen März 1532 und Februar 1533 von einem „Bildhauer und Giesser“ Desiderio für den Ratssaal ausgeführt worden. Bezahlt wurde sie mit Lire 172 s. 12. In der Tat sind die Formen wie der figürliche Schmuck schon weicher und vorgeschrittener als selbst in den spätesten Arbeiten Riccios, dessen Schüler wohl jener uns noch unbekannte Meister Desiderio war.

THÜRKLOPFER VON RICCIO

KAISERL. EREMITAGE ST. PETERSBURG

VASE IN DER ART DES LEONE LEONI

ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM MAILAND

Zu den kostbarsten Stücken dieser Art, die heute im Handel kaum noch vorkommen, gehören die Bronzebassins auf flachem, meist niedrigem Fuss, die man als Weinkühler zu bezeichnen pflegt. Die grösste Zahl (etwa ein halbes Dutzend) und die schönsten Stücke enthält die Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz; vereinzelt finden sich treffliche Stücke in der Sammlung Salting, im Victoria und Albert Museum, im Museo del Castello zu Mailand, im Louvre, in der Sammlung Beit; geringere oder unvollständigere Exemplare hier und dort. Bei verwandtem Aufbau sind in Profilierung und Dekoration doch stets neue Lösungen gefunden. Die Herstellung erfolgte in der Weise, dass der Künstler auf dem glatten Körper des Bassins flache Dekorationen in Wachs auflegte und dann das Ganze goss. Diese Ornamente wurden meist mit Formen hergestellt, welche nicht selten, namentlich wo kleine Figuren oder Gruppen dazwischen auftreten, nach gleichzeitigen Plaketten und gelegentlich auch nach antiken Vorbildern kopiert wurden. Daher kehren die gleichen Ornamente, Guirlanden u. s. f. an verschiedenen solcher Gefässe wieder, die augenscheinlich nicht von der gleichen Hand und auch aus verschiedener Zeit sind. Am längsten erhalten sich alte Ornamente, die sich in Modellen und Nachgüssen in den Giesshütten forterbten, bei den Mörsern und Glocken, bei denen Motive aus dem 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis in das späte 17. Jahrhundert wiederkehren. Freilich lässt diese schematische Herstellung manche dieser kleinen Gefässe etwas trocken erscheinen.

Wie die Lust zum Fabulieren, die sich in den Plaketten und Medaillen am stärksten bekundet, auch im Dekor der Bronzegefässe sich geltend macht, zeigt am stärksten der grosse Mörser (richtiger vielleicht als Weinkühler zu bezeichnen) in der Sammlung P. Morgan; hier ist der Körper ganz mit kleinen Figürchen in flachem Relief bedeckt. Besonders reizvoll in der Form wie im Dekor sind ein paar auch ihrer Bestimmung nach ungewöhnliche Gefässe: eine hohe Vase im Victoria- und Albert-Museum und eine kleine Zimmerfontaine für Wohlgerüche in der Sammlung George Salting. An beiden weisen die Ornamente, ähnlich wie bei dem Saltingschen Weinkühler, auf ihre Entstehung in Venedig im Anfang des 16. Jahrhunderts, und zwar zeigen sie so auffallende Verwandtschaft mit dem Dekor des Colleoni, den Fahnensockeln auf dem Markusplatze und dem Bronzesockel des Altars der Cappella San Zeno in San Marco, dass wir sie mit Wahrscheinlichkeit dem Alessandro Leopardi zuschreiben dürfen. Ganz ähnlichen Dekor mit zierlichem Blattwerk und Bandverschlingungen zeigen auch die schönsten Leuchter, die uns aus dieser Zeit erhalten sind; so zwei Paare im Ashmolean-Museum zu Oxford und ein anderes Paar im Victoria- und Albert-Museum. Andere dieser durch ihren ausserordentlich feinen Aufbau und gewählten Dekor ausgezeichneten Leuchter, wie die in der Eremitage zu St. Petersburg, in der Sammlung Carrand des Museo Nazionale zu Florenz u. s. w., weisen in ihren Masken, Satyrfigürchen u. s. f. mehr auf Paduaner als auf Venezianer Werkstätten. Die Form der Doppelleuchter, die regelmässig als Nixe mit zwei Schwänzen gestaltet sind, haben wir schon oben bei Riccio erwähnt, auf den ihre Erfindung zurückgeht.

Auch für die kleinen Lampen, Traglämpchen, wie Standlampen, hat er die schönsten und mannigfaltigsten Vorbilder geliefert. Ebenso gehen die komischen Köpfe von Mohren oder Satyren auf Adlerklauen, die hockenden Gestalten mit einem Fisch oder einer Muschel vor sich und ähnliche Motive auf ihn zurück und sind lange mehr oder weniger treu in den Werkstätten Paduas wiederholt worden. Andere Motive sind mehr der Antike entlehnt, wie der Pferdekopf mit dem nackten Burschen im Nacken im Ashmolean Museum und die zierliche venezianische Lampe in Gestalt eines Fusses im Museo Correr zu Venedig.

Sehr zahlreich sind die Bronzemörser, die häufig einen kräftigen und selbst prächtigen, gelegentlich aber auch einen sehr zierlichen Dekor erhielten, weil sie ein Hauptschmuckstück nicht nur der Küche der Reichen, sondern vor allem der Apotheken waren, in der Hand vornehmer Patrizier zu sein pflegten. In gotischer Zeit sind sie regelmässig einfach aber wirkungsvoll mit scharfen, eckigen Kanten gestaltet; die Renaissance giebt ihnen die runde vasenartige Form und dekoriert sie in ähnlicher Weise wie die sogenannten Weinkühler. Im Quattrocento hat dieser Dekor meist derbe, aber ausdrucksvolle Formen; im Anfange des Cinquecento nimmt er, namentlich in Venedig, eine beinahe zierliche Ausdrucksweise an. Gelegentlich sind die Namen der Künstler in dem Dekor angebracht, regelmässig aber nur auf geringeren Stücken, und da diese Namen in der Kunstgeschichte unbekannt sind, so gehören sie zweifellos zumeist gewöhn-

lichen Glocken- und Stückgiessern. Einige der besten Stücke, wie der grosse Mörser der Sammlung Beit zeigen die charakteristischen Ornamente der Werkstatt Leopardis.

So zahlreich wie die Mörser sind die Glocken erhalten, die in den Kirchen wie in den Privathäusern gleich sehr gebraucht wurden; doch nimmt ihr Dekor erst in der Hochrenaissance reichere Formen an. Auch bronzene Tintenfässer, Basen u. s. f. wurden in ähnlicher Weise dekoriert. Eine ungewöhnliche kleine Vase im Museum zu Cassel zeigt ebenso wie eine sehr reiche Lampe der Sammlung Taylor in London, wie oft verschiedenartige Ricciosche Motive in überreicher Weise gehäuft waren.

Die Geräte und Gefässe sind mit den gesteigerten Bedürfnissen und dem wachsenden Luxus nicht unwesentlich verschieden von denen, die das Zimmer des venezianischen Gelehrten am Ausgange des Quattrocento schmückten. Auch jetzt kommen Leuchter, Lampen und Tintenfässer noch vor, aber sie haben eine weit phantastischere Form; mit Vorliebe sind sie als Seetiere gestaltet und verbunden mit den Fabelwesen des Meeres, die die Künstler der Antike frei entlehnen und weiterbilden. Daneben kommt jetzt auch der Schmuck der Tafel durch Bronzegefässe, namentlich durch Salzfässer von ähnlicher Bildung, auf. Auch die Feuerböcke der Kamine, wie die Thürklopfer und Türzieher, die früher regelmässig in Eisen gebildet wurden, werden jetzt in Bronze verlangt und in reichster Weise ausgeführt.

Von den Hunderten solcher Arbeiten, die noch erhalten sind und in allen öffentlichen wie in Privatsammlungen von Bronzen aufbewahrt werden, gelegentlich auch noch im Gebrauch sind (wie namentlich die Kaminböcke), können wir hier nur auf die typischen und künstlerisch besonders ausgezeichneten Stücke aufmerksam machen. Unschwer erkennt man in einzelnen Gruppen die Erfindung bestimmter Künstler, denen die Richtung des Jacopo Sansovino gemeinsam ist. Um bestimmte Namen zu nennen, scheint mir aber die Kenntnis der venezianischen Plastik dieser Zeit noch nicht weit genug vorgeschritten zu sein. Allen ist gemeinsam der Geschmack, die stilvolle Art, wie die phantastischen Geschöpfe für die Gefässe erdacht und gestaltet sind, und die feine Naturbeobachtung in der Wiedergabe der verschiedenartigen Meertiere und sonstigen Wesen, selbst bei abenteuerlichster Umgestaltung und Verbindung. Die Freude am Figürlichen geht dabei so weit, dass die einfache Form des Gefässes als solche regelmässig gar nicht zur Geltung kommt, sondern dass der Fisch selbst oder die Muschel, der Drachen, die Sirene u. s. w. das Gefäss bilden, bald allein, bald in humoristischer oder phantastischer Verbindung mit anderen verwandten Geschöpfen.

Ähnlichen Charakter haben die Bronzetürklopfer, mit denen seit dem zweiten Viertel des Cinquecento die Haupttüre jedes Palastes eines vornehmen Venezianers in der Lagunenstadt wie im venezianischen Gebiet geschmückt sein musste. Noch heute sind Hunderte davon erhalten, freilich kaum einer noch an Ort und Stelle, sondern in den Museen: im Berliner Kunstgewerbemuseum, im Victoria- und Albert-Museum, im Ashmolean-Museum, im Louvre, im Kaiser Friedrich-Museum, im Museum zu Cöln u. s. w. In der Form, die sich aus ihrer Bestimmung ergiebt, sind sie sich sehr ähnlich: ein paar Delphine oder Seepferde, ein paar Löwen oder Schlangen, oben aus einem Wappenschild sich herauswindend und unten eine Maske oder eine Muschel haltend und dazwischen Venetia, Neptun, Amor, Venus, eine Herme u. s. w.: meist also Darstellungen, die sich auf Venedig und seine Meerherrschaft beziehen. Der eiserne Haken, mit dem die schweren Klopfer in der Türe befestigt waren, wurde durch eine flache Maske verdeckt, die bei Abnahme der Klopfer meist von ihm getrennt oder ganz verloren wurde.

Erfindung und Form dieser Klopfer sind, soweit diese wirkliche Originale und nicht, wie die Mehrzahl, freie Nachbildungen geringerer Giesser sind, trotz ihres Reichtums ebenso klar wie geschmackvoll. Die Vorliebe für Masken und ihre Bildung wie die Form der Wappenschilder zeigt ihre Abhängigkeit von Michelangelo und seiner Schule, so dass wir die Einführung dieser Form wohl auf Sansovino zurückführen dürfen. Stücke, wie das einfach grosse Schlangengewinde mit der Teufelsmaske im Simon-Kabinet des Kaiser Kriedrich-Museums oder das verwandte aber noch reichere Gebilde mit dem sterbenden Schlangenmenschen in der Sammlung Beit (neuere Nachbildungen davon in verschiedenen Museen) oder das Seeweib mit ihren Kindern der Sammlung Foulc in Paris können sehr wohl von Sansovino selbst entworfen sein. Der besonders häufig in verschiedenen Varianten wiederholte Neptun zwischen seinen Seepferden geht wohl gleichfalls in der Erfindung auf ihn

TINTENFASS AUS RICCIOS WERKSTATT — SAMML. P. MORGAN, LONDON

zurück. Die Klopfer mit den gefesselten Satyren auf Delphinen und den Seejungfrauen mit Amoretten, beide im Victoria- und Albert-Museum (der letzte auch im Münchener Nationalmuseum) oder der mit der Krönung der Venetia im Simon-Kabinett des Kaiser Friedrich-Museums zeigen die Kunstweise des A. Vittoria. Eine Venetia zwischen Löwen in der Sammlung P. Morgan (früher Sammlung Hainauer) trägt die Bezeichnung Gio. Anto. Tavani. Auf diesen Tavagni und ähnliche Nachfolger Sansovinos und Vittorias gehen wohl die meisten dieser Klopfer zurück, soweit sie wirklich Künstlerarbeiten sind.

Diesen sind die Türzieher im Innern des Hauses wie die Knöpfe und Ringe an den Möbeln zum Aufziehen der Schubladen und Türen ganz ähnlich, nur dass sie sehr viel kleiner und zierlicher sind. Neben dem Klopfer pflegte die Haustür zu Aufziehen des Türflügels in der Mitte noch eine bronzene Handhabe zu haben, die zumeist als Knopf gestaltet war.

Von jenen echt venezianischen Geräten und Gefässen weichen einige unter sich ganz verwandte Stücke der gleichen Zeit so wesentlich ab, dass sie einer anderen Schule und wohl einer und derselben Werkstatt zugewiesen werden müssen, wahrscheinlich der eines Goldschmieds, worauf die scharfe, subtile Arbeit und die Art derselben hinweist. Charakteristisch ist für diese Bronzen, dass sie, auch wenn sie reichen Schmuck haben, figürlich doch die einfache Gefässform beibehalten, auf der die Ornamente in flachem Relief aufgelegt sind. Eigentümlich ist allen die Verwendung von Kartuschen mit kleinen Darstellungen darin, wie die zierlichen Fruchtgewinde und Masken. Am nächsten scheint mir der Dekor der Art des Leoni Leoni zu stehen. Das Hauptstück ist eine grosse flache Vase im Archäologischen Museum zu Mailand; einen kleinen Bronzeeimer von ganz flachem Dekor besitzt die Wallace Collection in London, ein paar Leuchter auf breitem, reich dekoriertem Untersatz die Salting Collection in London und das Wiener Hofmuseum. Alle gehören zu den geschmackvollsten und saubersten Arbeiten ihrer Art aus dieser Zeit.

Der Charakter aller dieser kleinen Gebrauchsgegenstände bleibt bis gegen die Mitte des Cinquecento im wesentlichen der gleiche: der reiche, spielende Stil der Frührenaissance, wie er durch Riccio ausgebildet war. Erst allmählich macht sich auch hier die Hochrenaissance geltend. Die Anforderungen des Publikums an die Künstler werden zum Teil anders; Auffassung und Formenbehandlung passen sich der neuen Zeit an. Wenn schon von vornherein Bedeutung und Form des Gerätes oder Gefässes nur schwach zur Geltung gekommen neben der Lust der Figurendarstellung, so treten sie jetzt ganz hinter diesen zurück; die phantastischen Figuren bilden selbst die Gegenstände und werden künstlich in ihre Formen hineingezwängt. Boten dazu schon die Gestalten dieser beweglichen Fabelwesen günstige Gelegenheit, so entsprach diese Bildung auch der stark bewegten Formengebung der späteren Renaissance. Ganz besonders in Venedig unter dem Einfluss des Jacopo Sansovino, wo man in dieser Zeit den Kleinbronzen dieser Art das grösste Interesse entgegenbrachte. Die Fortbildung der kleinen Bronzegeräte ist deshalb in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hauptsächlich in der Hand venezianischer Künstler; selbst die Paduaner Giesshütten, soweit sie noch existieren, sind fast ausschliesslich für Venedig beschäftigt und die Arbeiten in ihrem Charakter von Venedig bestimmt.

VASE VON ANTICO — MUSEUM MODENA

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

ERINNERUNGEN AN PAUL CÉZANNE

VON

EMILE BERNARD

PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS

An jeder Seite der Thür hingen Glocken; auf einem Schilde las ich: Paul Cézanne. Hier war es. Endlich sollte mein seit zwanzig Jahren gehegter Wunsch seine Erfüllung finden! Ich schellte vorsichtig, die Thür öffnete sich von selbst, und ich befand mich in einem freundlichen Flur, durch dessen Fenster man auf einen sonnigen Garten und epheubedeckte Mauern blickte. Vor mir war eine breite Treppe, die ich hinaufzusteigen begann. Kaum war ich einige Stufen gegangen, als ein Greis mit dem Gesicht eines alten Generals mir an einer Biegung entgegentrat. Er trug eine weite Pellerine und an der Seite eine Art Jagdtasche. Sein Gang war mühselig und schwerfällig, die Haltung gebückt. Als ich neben ihm war und meinen alten Lehrer in ihm zu erkennen glaubte, obwohl mir die Ähnlichkeit mit dem Porträt von Pissarro zweifelhaft schien, redete ich ihn an:

„Herr Paul Cézanne, wenn ich fragen darf? Er trat einen Schritt zurück, zog, sein kahles Haupt entblössend, den Hut bis zur Erde und sagte: „Das bin ich. Was wünschen Sie?“ Ich erklärte ihm den Zweck meines Besuches und bat um die Erlaubnis ihn zu begleiten.

Auf der Strasse verhöhnten ihn die Gassenbuben und warfen Steine nach ihm; ich trieb sie auseinander. Der Brigantenerscheinung Cézannes gegenüber hatte der Spott dieser Kinder jedoch einige Berechtigung. Er musste ihnen wie eine Art „komische Figur“ vorkommen. Ich litt später häufig unter den Bosheiten und Possenstreichen, mit denen die Gassenjugend von Aix ihn auf seinen Wegen verfolgte.

„Hier ist mein Atelier“, sagte er geheimnisvoll*, „ausser mir darf niemand hinein, aber da Sie als Freund kommen, gehen wir zusammen.“ Unter einem grossen Stein holte er einen Schlüssel hervor und öffnete das neue stille Haus. In einem offenstehenden Zimmer fiel mir ein sehr alter Wandschirm auf:

„Hinter diesem Wandschirm haben ich und Zola oft gespielt,“ sagte er, „wir haben sogar die Blumen darauf verdorben.“ Er bestand aus aneinander gefügten Teilen, die mit reichem Blattwerk, Blüten hier und dort und ländlichen Scenen bemalt waren. Aber es war eine gewandte, wohl italienische Hand, die ihn geschmückt hatte. „Das ist Malerei“, sagte Cézanne zu mir, „es giebt nichts Schwierigeres als dies. Darin steckt das ganze Metier, alles.“ Auf dem Kamin stand eine angefangene Büste in Terrakotta, sie sollte Cézanne vorstellen. „Die hat Solari gemacht, ein armer Teufel von Bildhauer, ein guter alter Freund von mir. Ich habe ihm oft gesagt, dass er sich festrenne mit seiner Académie des Beaux-Arts, er flehte mich an, ihn gewähren zu lassen. Ich sagte ihm: „Du weisst, ich liebe keine Pose. Komm in das untere Zimmer, wenn du willst, ich arbeite oben. Wenn Du mich siehst, beobachte, und dann mache Dich an die Arbeit.“ Schliesslich hat er es aufgegeben, indem er diesen Dreck zurückliess, es ist trostlos! Darauf nahm er die kleine Büste und trug sie in den Garten, wo er sie zornig mit dem Fuss fortstiess, dass sie zerbrach. Das verunglückte Bildnis rollte unter die Olivenbäume in den Kies, wo es während der ganzen Zeit meines Aufenthaltes in Aix verblieb, bis es zuletzt in der Sonne zerbröckelte.

Wir sprachen von Zola, den die Dreyfuss-Affaire zum „Helden des Tages“ gemacht hatte: „Er war eine sehr mittelmässige Intelligenz“, sagte Cézanne, „und ein grundschlechter Freund, er sah nur sich, und so ist „l'Oeuvre“, in dem er mich zu schildern behauptete, nur eine abscheuliche Entstellung, eine Lüge allein zu seinem Ruhm. Als ich nach Paris kam, um die Bilder für Saint-Sulpice zu machen — in meiner Naivität damals kannte mein Ehrgeiz keine höheren Ziele und ich war sehr fromm erzogen worden — begegnete ich Zola wieder. Er war mein Schulkamerad gewesen, wir hatten zusammen gespielt und er dichtete. Ich machte ebenfalls Verse, lateinische und französische. Ich war in Latein stärker als er und hatte in dieser Sprache ein ganzes Stück verfasst. Damals erhielt man noch eine gute Gymnasialbildung.“ Hieran anknüpfend, kam das Gespräch auf die Unzulänglichkeit der modernen Erziehung, worauf Cézanne nach einigen Zitaten aus Horaz, Virgil und Lucretius wieder den Faden seiner Rede aufnahm: „Als ich also in Paris ankam, machte Zola, der mir, ebenso wie Bail, einem verstorbenen Kameraden, la Confession de Claude gewidmet hatte, mich mit Manet bekannt. Ich war von diesem Maler und seiner freundlichen Aufnahme sehr eingenommen, aber meine natürliche Schüchternheit hinderte mich, ihn öfter zu besuchen. Zola wurde unzugänglicher, je mehr sein Ruhm sich festigte und schien mich nur aus Höflichkeit zu empfangen, so dass es mir schliesslich widerstand, ihn zu sehen, und ich ihn Jahre lang nicht mehr aufsuchte. Eines schönen Tages erhielt ich ‚l'Oeuvre‘. Das war ein Schlag für mich, ich erkannte nun seine wahre Meinung über uns. Es ist entschieden ein sehr schlechtes Buch und vollkommen falsch.“ Cézanne schenkte sich und mir Wein ein, und die Unterhaltung kam auf dies Getränk: „Sehen Sie, der Wein hat viel Schaden unter uns angerichtet“, sagte er. „Mein Landsmann Daumier trank sehr viel: welch grosser Meister wäre er ohne das geworden.“

(Am nächsten Tage im Atelier vor der Stadt) „Man kann bei Niemand mehr etwas durchsetzen. Ich habe hier auf meine Kosten bauen lassen, aber der Architekt wollte sich nie nach meinen Wünschen richten. Ich bin schüchtern, ein Bohème, man verspottet mich“, schrie er. „Ich habe keine Widerstandskraft. Es geschieht mir schon recht, dass ich vereinsamt bin. Wenigstens aber kann mir hier keiner etwas abluchsen.“

Er arbeitete an einer Leinwand, die drei Totenköpfe auf einem orientalischen Teppich darstellte.

* In einem Garten vor der Stadt. Anm. d. Red.

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

PAUL CÉZANNE, ZEICHNUNG

Seit einem Monat malte er jeden Morgen von 6—10½ Uhr daran. Seiner Gewohnheit gemäss stand er sehr früh auf, ging stets von 6—10½ Uhr in sein Atelier, kam zum Essen nach Aix zurück und arbeitete unmittelbar danach bis 5 Uhr nachmittags an seinem „Motiv" oder seiner Landschaft. Dann nahm er sein Nachtmahl und ging sofort zu Bett. Ich habe ihn mitunter so müde von seiner Arbeit gesehen, dass er sich weder zu unterhalten noch zuzuhören vermochte. Er legte sich in einem beunruhigenden Zustand von Schlafsucht nieder, doch am nächsten Morgen war davon nichts mehr zu merken.

„Was mir fehlt", sagte er mir vor seinen drei Totenköpfen, „ist die Gestaltungsgabe. Ich gelange vielleicht noch dahin, aber ich bin alt, und es kann sein, dass ich sterbe, ohne dies hohe Ziel erreicht zu haben: Gestalten können! Wie die Venezianer." Dann kam er wieder auf die später oft von ihm geäusserte Idee zurück: „Ich möchte im Salon Bouguereau zugelassen werden. Aber ich kenne den Hinderungsgrund sehr wohl, mir fehlt die Kraft zu gestalten, die Optik ist nicht umsonst da."

Während des ganzen Monats, den ich in Aix zubrachte, sah ich, wie er sich an dem Bilde quälte, das ich als sein Vermächtnis betrachte. Das Bild war fast täglich in Form und Farbe verändert, und doch hätte man es, als ich zuerst in sein Atelier kam, als vollendetes Werk von der Staffelei nehmen können. Seine Art zu arbeiten könnte wahrlich eine Andacht mit dem Pinsel in der Hand genannt werden.

Wir kamen auf Couture zu sprechen. Ich war überrascht, in ihm einen grossen Bewunderer dieses Malers zu finden. Er hatte recht, ich habe später eingesehen, dass Couture ein wahrer Meister war und vortreffliche Schüler, wie Manet, Courbet und Puvis ausgebildet hat. Was ihm so wohl gefiel, war jene viel gerühmte Gestaltungskraft, von der ich einen ganzen Monat hindurch zu hören bekam.

Seine Bewunderung für die Venezianer war grenzenlos. Veronese begeisterte ihn noch mehr als Tizian. Ich war erstaunt zu entdecken, dass er die Primitiven weniger liebte. Immer wieder kam er darauf zurück, dass — ein so gutes Lehrbuch das Louvre auch sein mochte — es doch viel wertvoller sei, zum Studium der Natur zurückzukehren. Er arbeitete gerade an seinem Aquarell „La Sainte-Victoire". Seine Methode war eigentümlich, durchaus abweichend von den gewöhnlichen Mitteln und ausserordentlich kompliziert. Er begann mit dem Schatten und mit einem Fleck, auf den er einen zweiten grösseren setzte, dann einen dritten, bis alle diese Töne, einander deckend, den Gegenstand modellierten und kolorierten.

Auf meine Frage, ob ich ihn störe, erwiderte er: „Ich habe nie gelitten, dass man mich bei der Arbeit sieht, ich arbeite vor niemand." Dann erzählte er mir kuriose Geschichten aus der Stadt. Von Leuten, die sich sonst immer über ihn lustig gemacht und, nachdem sie durch die Zeitungen von seinem Erfolg in Paris erfahren, ihn aufgesucht hatten, sich in sein Leben drängen und um seine Arbeit kümmern wollten. „Sie glaubten", sagte er und machte wütende Augen, „dass ich einen Truc habe, den sie mir wegschnappen wollten, aber ich habe ihnen gehörig heimgeleuchtet und nicht einer, nicht ein einziger (er wurde immer wütender) soll mir etwas abluchsen."

Ich hatte an der Wand ein kleines Stilleben von Cézanne hängen, das ich vor mindestens fünfzehn Jahren in Paris gekauft hatte. Ich zeigte es ihm und er fand es sehr schlecht. „Es ist von Ihnen", sagte ich, „und ich halte es für sehr gut." — „So etwas bewundert man also heutzutage in Paris?" erwiderte er, „da muss es um das Übrige ja schön bestellt sein!" Cézanne liebte es nicht, über sich sprechen zu hören. Ich erinnere mich, dass ich ihm eines Tages einen aus Brüssel erhaltenen Katalog zeigte, der mindestens zwanzig seiner dort ausgestellten Bilder anführte. Er sah ihn nicht einmal an und sprach geflissentlich von andern Dingen mit mir. Es war keine Pose in seinem Wesen, aber er hatte die Überzeugung, dass alles, was er bisher gemacht, nur der Anfang von dem sei, was er schaffen würde, wenn er noch lange lebte. „Ich mache täglich Fortschritte", sagte er, „das ist das Wesentliche."

Ich bekam eine Vorstellung von der Langsamkeit seiner Arbeit, als er mich in dem Atelier vor der Stadt installierte. Während ich mit einem Stillleben beschäftigt war, das ich in dem unteren Saal arrangieren sollte, hörte ich ihn in dem oberen Atelier auf- und abgehen; es war wie ein nachdenkliches Wandeln hin und her durch den Raum. Mehrmals ging er auch in den Garten hinunter, sich dort hinzusetzen, und begab sich dann plötzlich wieder schnell in das Atelier zurück. Ich überraschte ihn im Garten oft mit sehr entmutigter Miene, und er sagte mir, dass etwas ihn hemme. Dann blickten wir auf das besonnte Aix vor uns mit seinem zum Himmel ragenden Kirchturm und

sprachen über die Atmosphäre, die Farbe, die Impressionisten, den Übergang der Töne und alle Fragen, die ihn quälten.

Hinsichtlich der Impressionisten sagte er: „Pissarro hat sich der Natur genähert, Renoir hat die Pariser Frau geschaffen, Monet hat eine Vision gegeben, was folgt, rechnet nicht mit.“ Er sprach besonders abfällig über Gauguin, dessen Einfluss ihm unheilvoll schien. „Gauguin liebte Ihre Malerei sehr“, sagte ich, „und hat Sie vielfach nachgeahmt.“ „Ja, ja, aber er hat mich nicht verstanden“, erwiderte er wütend. „Ich habe den Mangel an Plastik und Tonwerten nie gewollt und werde mich nie damit befreunden, das ist ein Nonsens. Gauguin war kein Maler, er hat nur chinesische Bilder gemacht.“ Darauf setzte er mir seine Ideen über Form und Farbe, die Kunst, die Erziehung des Künstlers auseinander: „Alles in der Natur modelliert, der Sphäre, dem Konus und dem Zylinder gemäss; man muss lernen, nach diesen einfachen Figuren zu malen, späterhin kann man dann alles machen, was man will.“ Ferner sagte er: „Zeichnung und Farbe sind nicht deutlich bestimmbar, eins bedingt das andere, je feiner die Tonwerte sind, desto präziser wird die Zeichnung. Der Reichtum der Farbe bedingt die Vollkommenheit der Form. Die Kontraste und Beziehungen der Töne zu einander: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung.“ Er wurde eifrig: „Man muss ein Arbeiter sein in seiner Kunst, frühzeitig seiner Darstellungsmethode sicher. Maler sein durch malerische Qualitäten, sich einfacher Mittel bedienen.“ Als ich ihm von den Impressionisten sprach, fühlte ich wohl, dass er aus Kameradschaftlichkeit nichts Schlechtes über sie sagen wollte (wie anders waren jedoch viele ihm gegenüber), aber der Ansicht war, man müsse viel weiter gehen als sie. „Man muss durch die Natur, das heisst durch die Empfindung klassisch werden“, behauptete er. Und wie oft hat er die Kritik mir gegenüber angegriffen. Da sie meistens aus heruntergekommenen und unfähigen Literaten bestehe, betätige sie sich nur, um das Talent und das Genie zu verleumden oder um durch Phrasen, die mit der Sache nichts zu thun haben, die gesundeste Auffassung irre zu führen. „Der Literat äussert sich durch Abstraktionen, während der Maler mittels Zeichnung und Farbe seine Empfindungen und Beobachtungen konkret ausdrückt.“ Aus dieser Verschiedenheit ergebe sich die Verständnislosigkeit des Schriftstellers für den Maler, zumal in bezug auf die Technik in der Kunst, um die es sich gerade handelt. „Unbekümmert arbeiten und stark werden, das ist das Ziel des Künstlers, alles Übrige ist keinen Pfifferling wert.“

Cézanne hat niemals daran gedacht, dass seine Bilder jemals verkauft werden könnten, es sei denn in sehr ferner Zeit.

„Mein Vater,“ sagte er, „der ein gutherziger, intelligenter Mensch war, hatte sich gesagt: „Mein Sohn ist ein Bohème, der im Elend sterben wird, ich will für ihn arbeiten“; und er hat mir genug hinterlassen, um bis an meinen Tod malen zu können. Er war ein kleiner Hutmacher, der die ganze Aristokratie mit Kopfbedeckungen versah, und das Vertrauen Aller besass. Er wurde Bankier und kam schnell zu einem Vermögen, denn er war ehrlich und die Leute kamen zu ihm; als er starb, hinterliess er mir und zwei Schwestern ansehnliche Renten.

Mitunter war er so zerstreut, dass er mit offener Weste spazieren ging. Am Sonntag besuchte er in seinen besten Sachen die Messe, aber es kam öfter vor, dass er seinen Hemdkragen mit einem Faden zubinden musste, da er den Knopf verloren hatte. Sein Hut hatte trotz einiger flüchtiger Bürstenstriche romantische Beulen, und sein Paletot wies etliche Farbflecke auf. Bei Tisch war er sehr heiter, von einer Heiterkeit, die ich nicht bei ihm vermutet hätte, einer herzlichen, in seiner offenen Gutmütigkeit und Ungezwungenheit fast altmodischen Heiterkeit. In diesen Momenten konnte man, unabhängig vom Maler, den Menschen kennen lernen und seine ganze Güte erkennen. „Bis zu vierzig Jahren habe ich gebummelt, ich habe mein Leben vergeudet. Erst später, als ich Pissarro kannte, der unermüdlich war, habe ich Geschmack an der Arbeit gefunden.

Am Tage der Beisetzung seiner Mutter hatte er dem Leichenzug nicht folgen können, weil er an sein Motiv musste, und doch hat keiner sie geliebt und beweint wie er.

Eines Abends, als ich von dem Chef d'oeuvre inconnue und von Frenhofer, dem Helden des Dramas von Balzac sprach, erhob er sich von der Tafel, stellte sich vor mich hin, indem er mit dem Zeigefinger auf die Brust klopfte und bekannte sich ohne ein Wort durch diese mehrmals wiederholte Geste zu der Figur des Romans. Er war so bewegt, dass Thränen seine Augen füllten. Einer, der ihm im Leben weit überlegen war, hatte ihn mit prophetischer Seele erraten. Ah! welch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem vor Genie unfähigen Frenhofer und dem von Geburt unfähigen Claude,

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

PAUL CÉZANNE, AQUARELL

den Zola fälschlich in ihm gesehen hatte. Man könnte sagen, Cézanne sei die verkörperte Malerei gewesen, denn es gab keinen Augenblick, in dem er sich nicht eins fühlte mit dem Pinsel in seiner Hand. Bei Tisch hielt er jeden Augenblick inne, um unsere Gesichter unter der Einwirkung der Lampe oder des Schattens zu studieren. Jede Schüssel, jeder Teller, jede Frucht, jedes Glas, jeder Gegenstand in seiner Nähe gab ihm Stoff zu seinen Ausführungen und Reflexionen. „Die Flächen" beschäftigten ihn fortwährend. „Davon eben hat Gauguin nichts verstanden," bemerkte er. Ich musste mich in vielen Stücken diesem Vorwurf anschliessen und fühlte, dass Cézanne recht hatte.

Als ich abends meinen alten Lehrer nach Haus begleitete, hielt unsere Unterhaltung uns noch in den stillen, mondhellen Strassen zurück. „Die Stadt Aix ist von den Wegbaumeistern verdorben, man muss eilen um noch etwas zu sehen, alles vergeht," sagte er. „Mit diesen Trottoirs hat man die Schönheit der alten Stadt zerstört, die meisten alten Strassen passen nicht dafür, und wozu übrigens Trottoirs in Städten wie diese? höchstens zwei oder drei Strassen haben sie nötig! die andern könnte man lassen, wie sie waren. Es ist eine Manie alles abzuzirkeln, die Harmonie der Zeit zu zerstören." Nachdem er sich so ereifert hatte, brach er plötzlich ermattet ab und sagte nur noch: „Hören wir auf zu sprechen, ich bin zu müde, ich muss vernünftig sein, zu Haus bleiben und arbeiten, nur arbeiten." Infolge seiner Krankheit überfiel ihn häufig eine solche Schwäche. (FORTSETZUNG FOLGT)

PETER BEHRENS, AUSSTELLUNGSPAVILLON DER A. E. G.

KUNST UND INDUSTRIE

Der deutsche Professor der Stilgeschichte pflegt, seit den Tagen Sempers schon, mit Hilfe antiker Öllämpchen, Dreifüsse oder anderer Gebrauchsgegenstände des griechischen Haushalts, seinen Hörern begeistert zu demonstrieren, wie genial die Alten doch schöne Form immer aus Bedürfnis, Zweck und Technik entwickelt hätten. Der Kunstjünger hat von je aufmerksam hingehorcht, ernsthaft Beifall genickt und ist dann in Atelier und Werkstatt doch auf eine seltsame Nutzanwendung verfallen. Wenn ihm, dem Kunsthandwerker, die Aufgabe gestellt wurde, einem modernen Gebrauchsgegenstand gefällige Formen zu finden, so handelte er nicht wie die Griechen es einst gethan haben und es heute wieder thun würden; er entwickelte nicht schöne neue Formen aus den Voraussetzungen neuer, technisch gegebener Zwecke, sondern er verfiel regelmässig darauf, die embryonisch rohe Fabrikationsform mit süsslich griechelnden — oder auch sonstwie stili-

sierenden — Dekorationsmotiven zu bekleben. Seltsamer noch war es, dass der Kunstprofessor, trotz seiner vernünftigen Theorie, mit würdiger Kennermiene Beifall gab, dass er nicht sah, wie an Stelle lebendig neuer Gestaltung eine groteske Verballhornung edler alter Schmuckformen und ein missgeschaffener Dualismus von Sein und Schein trat — um so drastischer, je mehr die „formveredelnde" Arbeit dem Handwerker entzogen und der maschinell Massenartikel herstellenden Industrie überwiesen wurde.

Im Kunstgewerbe, in allen architektonischen Künsten haben wir nun im letzten Jahrzehnt freilich eine revolutionierende Bewegung erlebt, deren Endziel es ist, den modernen Menschen in allen Fragen der angewandten Ästhetik natürlich zu machen, wie die Griechen es waren, und ihn das Selbstverständliche mit gefälliger Aufrichtigkeit thun zu lassen. Es sind bereits die meisten Gegenstände des Hauses, die dem Behagen des Wohnens auch ästhetisch dienen: Möbel, Tapeten, Teppiche, Stoffe, Bucheinbände und vieles Andere vom Künstler des falschen dekorativen Scheins entkleidet und aus inneren Gebrauchsideen heraus neu gestaltet worden. Und soviel Gebiet wenigstens ist schon erobert worden, dass diese Arbeit nicht wieder verloren gehen kann. Anders ist es aber noch mit den Gegenständen, die der Architektur und der Kunstindustrie gleich fern liegen, die unverhüllt einer Notdurft unseres Grossstadtlebens dienen, von der technischen Industrie hergestellt werden und deren Grundformen der Ingenieur bestimmt. Zu ihnen hat der moderne Künstler, der sich die Aufgabe gesetzt hat, aus der Form des Bedürfnisses überall die Form des Schönen abzuleiten, bisher nur im Ausnahmefall einmal gelangen können. Wir sind darum hoffnungslos noch verdammt, gusseiserne Träger von Eisenbahnbrücken als korinthische Miniatursäulen zu sehen, Masten für elektrische Drähte oder Lampen, die schlechten Buchornamenten oder missglückten Fahnenstangen gleichen, Wagen der elektrischen Strassenbahn, die wie Pferdebahnen ohne Pferde anmuten, eiserne Geldschränke aus Panzerplatten, die dem Auge mittels Gussornament und Ölfarbenanstrich in eichene Kleiderspinden verwandelt worden sind, und elektrische Bogenlampen, die entweder mit blechernen Kelchblättern und Akanthusformen in demselben lächerlichen Stil ungefähr dekoriert sind, den die Industrie anwendet, wenn sie das Nachttöpfchen des Arbeiters noch mit Kranzgewinden bedruckt, oder die in der nackten Scheusslichkeit der ungepflegten Fabrikationsform dahängen. Nirgend ist nun aber die Unform so beleidigend wie dort, wo der Ingenieur den kunstgewerblichen Zeichner herbeiruft, nachdem er mit seiner Berechnung, mit seiner Notform fertig ist; denn nirgend klafft so tief der Widerspruch von Sein und Schein. Gerade weil der Ingenieur die Formen der Gegenstände aus mathematischer Konstruktion, aus Bedürfnis und Anpassung

PETER BEHRENS, PAVILLONANLAGE DER A. E. G.

an das Zweckmässige gewinnt, weil seine Arbeitsweise, ihm unbewusst, der der Griechen in einem Punkte wenigstens nahesteht und sein eigenstes Werk oft wie ein Gerippe neuer lebendiger Schönheitsformen anmutet, (man sehe doch die Anmut eines Krahns, die gedrungene Phantastik einer Dynamomaschine, die herbe Grazie eines Segelschiffes oder das schlanke Leben in einem Dampfermodell!) wird seiner Arbeit vor allem die Verbindung mit irgend welchen toten Ornamentfragmenten gefährlich.

Den Ruhm, das Abscheuliche einer Gesinnung, die das ganz Inkommensurabele duldet oder für erstrebenswert hält, endlich deutlich empfunden und gleich auch Mittel zur Abhilfe gesucht zu haben, kann die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft für sich nun in Anspruch nehmen. In einer Ausstellung, die eben jetzt in der Halle am Zoologischen Garten stattfindet, zeigt diese Gesellschaft die Ergebnisse etwa einjähriger Versuche, die darin bestehen, die technisch gewonnenen Grundformen ihrer Fabrikate durch einen in der Schule der neuen Nutzkunst gereiften Künstler, durch Peter Behrens, zu charakteristisch schönen Gebilden erhöhen zu lassen. Dieser Vorgang ist um so bemerkenswerter, als es eine grosse, den Weltmarkt beherrschende Gesellschaft ist, die es laut nun verkündet, dass auch die technische Industrie jenen Kulturaufgaben verpflichtet ist, die in der Pflege edel sachlicher Formen bestehen; dass sie nicht genug gethan hat, wenn sie brauchbare Ware liefert und den Aktionären für Gewinne sorgt, sondern dann erst, wenn sie gegen das Ganze auch höhere Verpflichtungen fühlt. Wir sehen hier ein Beispiel jenes Selbstverantwortlichkeitsgefühls, das allgemein erst erwachen muss, bevor die äusserlich geeinte Nation auch als eine innerlich einige und geistig kultivierte Grossmacht angesprochen werden kann.

Berlin hat seit Jahren nicht eine so gut inscenierte Industrieausstellung gesehen, wie es die in der Anordnung von Bruno Möhring geleitete Marineausstellung ist. Und auch keine, worin die ausgestellten Gegenstände an sich so viel Stil gehabt hätten. Es ist eben jene unbewusste Schönheit der vom Kunsthandwerker nicht verdorbenen Ingenieurformen in allen den zum Schiffsbau gehörenden Gegenständen, was dort so charaktervoll wirkt. Das Erfreulichste ist dann aber die Abteilung der A. E. G.

Nicht nur, weil sie ihre Fabrikate in einem eigenen, von Behrens gebauten Pavillon ausstellt, in dessen edel grossen Bauformen etwas von Schinkels Geist in moderner Freiheit neuerstanden scheint und der sich auf einem Gartenplatz erhebt, den das auf vielen Ausstellungen schon erprobte Geschick des Architekten künstlerisch sehr gefällig hergerichtet hat, nicht nur auch, weil damit in Berlin endlich einmal ein Beispiel vornehmerer Ausstellungstechnik gegeben worden ist, sondern weil in diesem Haus, das den anspruchsvollen Romanismus der Gedächtniskirche gegenüber arg beschämt, Fabrikate gezeigt werden, die solches künstlerischen Aufwandes wert sind.

Es handelt sich vorläufig nur um neue Modelle für Bogenlampen oder andere, dem elektrischen Betrieb dienende Gegenstände, um Ventilatoren Winden, Widerstandsverkleidungen, Gegengewichte u. s. w. Diese Modelle erscheinen nun weniger als Werke eines frei erfindenden Künstlers, sondern mehr als die glücklichen Bildungen eines ästhetisch in höchster Weise durchgebildeten Ingenieurs. Das giebt ihnen den Wert. Der formende Künstler ist keinem Erfordernis des Zweckmässigen aus dem Wege gegangen; er hat vielmehr gerade aus dem Notwendigen immer die lebendig neue Form gewonnen und ist mit einfachsten Mitteln zu Resultaten gekommen, die im besten Sinne natürlich anmuten. Um das zu verstehen muss man mit den bisher gebräuchlichen Modellen diese neuen vergleichen: die schön geschweiften Linien der Kuppeln und Glocken, die wohlabgemessenen Verhältnisse, die gute Materialbehandlung und die harmonisch wirkende Gesamtkomposition, worin die Haken, Drähte und Installationsdetails selbst zu Ziermotiven geworden sind. Was in diesen Lampen, Ventilatoren u. s. w. zu bewusst schmückender Form geworden ist, das ist dieselbe latente Schönheitsidee, die ringsumher in den Linien der Dynamos und Turbinen lebt, die weiterhin in den Schiffsmodellen und in anderen reinen Ingenieurformen ein anonymes Dasein führt. Der Blick vieler Besucher wird über diese im grossen Raum unscheinbaren Modelle hingleiten; dennoch ist die Leistung besonderer Aufmerksamkeit wert. Wir sehen erst das Resultat eines Jahres, die erste Probe eines weiter gerichteten Willens. Diesem Anfang soll, wie man hört, Schritt für Schritt die Umgestaltung und kunstmässige Veredelung aller anderen Fabrikationsgegenstände der A. E. G. folgen, die im Hause oder auf der Strasse irgendwie dem Blicke frei daliegen. Was das bedeutet, mag ermessen, wer das weite Fabrikationsgebiet dieser Gesellschaft kennt.

Dass es ihr um gründliche Arbeit zu thun ist und dass die Berufung eines Künstlers einem Prinzip, nicht einer Laune entspringt, beweist der Umstand, dass die ästhetisch ordnende und gestaltende Hand überall bereits sichtbar wird: in der Ausstattung der Geschäftspapiere, in den Katalogen und Preislisten, in der bei Gelegenheit dieser Ausstellung herausgegebenen Festschrift, in dem schönen Diplom, das Ingenieure dem Direktor Rathenau überreicht haben, in jedem kleinsten Monogramm oder Firmenzeichen. Was die Firma anstrebt, ist offenbar eine nur mit Hilfe des künstlerisch kultivierten Geschmacks zu erlangende vornehme Haltung nach aussen, das Gepräge patrizierhaften Selbstbewusstseins, das nur die Erfüllung selbstgesetzter idealer Pflichten geben kann.

Die Konkurrenz wird auf dieses Wollen der A. E. G. wahrscheinlich sehr genau achten und früher oder später sicher zum Wettbewerb mit solchen, von allen Jugendstilverirrungen freien Kunstbestrebungen gedrängt werden. Wenn das geschieht, wird es klar werden, dass der Gedanke moderner Kunstkultur ein neues Gebiet zu erobern beginnt. Trotz aller Hässlichkeit, die wir noch auf Schritt und Tritt hinnehmen müssen, ist es darum erlaubt, angesichts dieses neuen Vorstosses, der Hoffnung nachzugeben. Wir haben hier ein neues Zeichen, dass sich der bürgerliche Unternehmungsgeist, der bisher nur auf eine Mehrung der materiellen Werte bedacht war, zu idealisieren beginnt, dass er — endlich! — das Bedürfnis zu fühlen anfängt, das Notwendige, dem seine monumentale Arbeitslust sich hingiebt, sittlich zu machen, indem er an die Verpflichtung dem Schönen gegenüber denkt und dass er sich damit seiner Modernität erst wahrhaft bewusst wird.

K. S.

DER VEREIN
DEUTSCHER
INGENIEURE
HAT·IN·SEINER·48STEN
HAUPTVERSAMM=
LUNG·ZU·COBLENZ·
1·9·0·7
HERRN
DR ING.
EMIL
RATHENAU
KGL.GEH. BAURAT·u·
GENERALDIREKTOR
DER·ALLGEMEINEN
ELEKTRICITÄTS-GE=
SELLSCHAFT zu BERLIN
als einem der erfolg-
reichsten Ingenieu-

Urkunde zur Grashof-Denkmünze

re auf dem Gebiete der Elektro-
technik, der die gewaltige Bedeu-
tung dieses Zweiges der Technik
frühzeitig erkannt, durch höchst
fruchtbare Anregungen der Ver-
wendung des elektrischen Stro-
mes neue Bahnen eröffnet und
die von ihm ins Leben gerufene
Allgemeine Elektricitäts-Gesell-
schaft zu den höchsten Leistun-
gen emporgebracht hat, die

GRASHOF—DENKMÜNZE

verliehen, worüber diese Ur-
kunde ausgefertigt ist.
Berlin, den 17ten Juni 1907.

VORSITZENDER	DIREKTOR	KURATOR
A. Slaby	Th. Peters	[illegible]

entworfen und ausgeführt von Professor Peter Behrens

CHRONIK

Aus Paris wurde jüngst über eine That berichtet, die so menschlich frei und gross anmutet, dass sie von Mund zu Mund zu gehen verdient. Claude Monet, der sich nach einem unendlich ruhmvollen Künstlerleben dem hohen Greisenalter nähert, soll eine Reihe neuer Bilder, die Frucht dreijähriger Anstrengung, kurzer Hand vernichtet haben, weil sie seiner Selbstkritik nicht genügten. Man spricht von etwa zwölf Werken, Landschaftsbildern, die eine Wasserfläche in verschiedenen Wetterstimmungen, in wechselnder atmosphärischer Farbigkeit zeigen. Wer Monets Alterswerke kennt, ahnt dass er der Gefahr, die seinem Talent in den letzten Jahren oft schon drohte: die dekorative Übersteigerung der Impression zu süsslich schimmernder Koloristik, erlegen ist. Aber dass er es dann so klar gleich erkannt und ohne Zaudern Werte, die ihm nicht viel weniger als eine halbe Million hätten bringen können, vernichtet hat, das ist der Zug eines Idealismus, der als Vorbild aufgestellt zu werden verdient. So äussert sich im profanen Getriebe unserer bürgerlichen Zeit das Heroische.

*

Der belgische Bildhauer Jef Lambeaux ist, sechsundfünfzigjährig, gestorben. Ein Temperament von vielen Graden, ein Künstler von leidenschaftlicher Gestaltungslust, der schwer mit dem Leben zu ringen hatte. Er steht in der belgischen Skulptur da, wie Begas etwa in der deutschen. Wie der Begas des Neptunbrunnens oder des Kentauern, nicht wie der der Siegesallee. Im Gegensatz zum naturalistisch antikisierenden Meunier pflegte Lambeaux die barocken Traditionen der französisch-flämischen Kunst; er dachte — als Epigone freilich — an Rubens und Jordaens und bildete seinen malerisch bewegten Stil an Carpeaux, Barye und Rude. Er gab sich als Bildhauer dem gefährlichen Drang zum Dramatischen, Poetischen, zum „Michelangelesken" hin; aber wo er das Lebenssymbol erstrebte, gelang ihm meistens nur das temperamentvoll Dekorative und das Virtuose. Hinter all dem Kolossalischen und Leidenschaftlichen, hinter der muskelstrotzenden Vitalitätsfreude seiner Faune, Nymphen und allegorisch heroischen Wesen steht als seelische Kraft der etwas pathologisch überhitzte Wille eines mehr nachempfindenden als wirklich elementarischen Künstlers. Dennoch ver-

GOTTFRIED SCHADDW, ZWEI VISITENKARTEN, KUPFERSTICHE

liert Belgien mit Lambeaux einen seiner Besten. Es giebt in diesen der Skulptur so ungünstigen Jahrzehnten nicht viele Bildhauer, die eine so virtuose Beherrschung des Handwerklichen und so reiche Gestaltungsfähigkeiten aufzuweisen haben.

❀

Im April hat in Bremen die Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst getagt. Da es innerhalb dieser Vereinigung, in deren Mitgliedsregistern viele einflussreiche Namen zu finden sind, eine Partei der Alten und eine der Jungen giebt, ist es während der Verhandlungen zu Auseinandersetzungen gekommen, die allgemeines Interesse beanspruchen dürfen. A. W. von Heymel berichtet darüber anschaulicher Weise in einem lesenswerten Brief, den die Süd-Westdeutschen Monatshefte soeben publizieren. K. S.

❀

Es ist auffallend, dass Die, die sich die künstlerische Durchdringung all' unserer Lebensformen zum Ziele gesetzt haben, mit Vorliebe zuerst Gegenstände in Angriff nehmen, die dem täglichen Bedarf am entferntesten liegen. Welch' eine Flut von Exlibris hat sich ergossen! Und wie verschwindend gering ist demgegenüber die Zahl der Personen, die eine Bibliothek von dem Umfang besitzen, dass die Anfertigung eines Exlibris für sie einen Sinn hat.

Ähnlich wie mit den Exlibris verhält es sich mit der Visitenkarte, die neuerdings eine künstlerische Note erhalten soll. Man sollte meinen, sie wäre ungefähr das Letzte, um deren Einbeziehung in die künstlerische Ausgestaltung des täglichen Lebens man sich zu kümmern brauchte!

Der Gedanke erscheint durchaus verfehlt. Die Visitenkarte braucht man Personen gegenüber, denen man ganz fremd ist, oder denen man so fern steht, dass ein Erscheinen vor ihnen ohne einen Vorboten unthunlich ist. Da die Entsendung eines solchen papierenen Vorboten — formell wenigstens — die Möglichkeit einer Ablehnung involviert, so muss die äussere Form möglichst reserviert gehalten werden. Jede über die blosse Nennung des Namens hinausgehende Andeutung erscheint wie eine schlecht angebrachte Vertraulichkeit. Solchen Personen gegenüber, die Interesse an einer auf der Karte angebrachten Beziehung zu ihrem Besitzer nehmen, kommt der Gebrauch einer Visitenkarte überhaupt nicht mehr in Frage.

Ähnlicher Gedanken vermag man sich gegenüber den wiedergegebenen Visitenkarten des Schöpfers der Quadriga auf dem Brandenburger Thor und seiner Gattin nicht zu entziehen.

Es will nicht in den Kopf, dass sich Madame Schadow, durch Voraussendung einer Darstellung von ihren Namen schmückenden Amoretten geeignet bei fremden Leuten eingeführt haben sollte; und selbst ein bedeutender Bildner sollte es lieber Anderen überlassen, die drei Grazien mit seinem Namen in Verbindung zu bringen.

GOTTFRIED SCHADOW, VISITENKARTE

Dies alles vorausgeschickt liegt aber kein Grund mehr

vor, nicht mit ungemischter Freude diese an sich reizend ausgeführten Kärtchen zu betrachten. Mit dem Charme des Rokoko verbinden diese hübschen Kupferstiche die strengen klassizistischen Formen, die den Karten ein hier ganz passendes monumentales Gepräge verleihen, ohne indessen in die idealistische Leere vieler Darstellungen jener Zeit zu verfallen. Der offiziell feierliche Eindruck wird noch gehoben durch die Verwendung eines schönen grobkörnigen, fast an steineres Material gemahnenden Papiers. Hermann Post

❀

Biedermeier-Wünsche, herausgegeben von Prof. Dr. G. E. Pazaurek, Julius Hofmann, Stuttgart. Die 50 Foliotafeln in Licht- und Farbendruck enthalten eine Überfülle von Beispielen dekorierter Wunschkarten aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts. Der dritte Teil würde genügen. Denn zwei Drittel des Publizierten sind künstlerisch minderwertig und darum interessenlos. In dem andern Drittel aber findet man sehr viel Liebenswürdiges. Einiges kann in seiner bescheidenen Gediegenheit vorbildlich für unsere mit so viel raffinierteren Mitteln arbeitende und doch in den Kunstwirkungen immer noch rohe Wunschkartenindustrie genannt werden. Selbst unsere „Künstlerkarten" haben fast nie den Charme des besten dieser Beispiele. Ja, die lebendige Konvention! Sie ist nicht zu wollen; eine Zeit hat sie oder hat sie nicht. Selbst der Werkstattzeichner war vor hundert Jahren architektonisch besser geschult als unsere Künstler. Man sehe wie die Kleinigkeiten, die wir abbilden, im Raum stehen, wie sie komponiert sind!

WUNSCHKARTE, UM 1800

Im Text ist mit Fleiss und Geschick alles Wissenswerte zusammengetragen und ohne Überschwang gesagt worden. Um im Ton der Zeit zu reden, die mit Wort und Bild illustriert wird: es ist artig genug, den Geist einer ganzen Epoche aus ihren Scherzen abzulesen. S.

❀

Julius Meier-Graefe, Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands. Leipzig, im Insel-Verlag 1906. William Hogarth. München, R. Pieper & Co.

Bei Erscheinen seines Menzelbuches hatte sich Meier-Graefe gegen einen Vergleich mit den bekannten Erörterungen des Menzelproblems zu wehren, die Tschudi in einer fast gleichzeitigen Publikation der Jahrbücher der Preussischen Sammlungen und schon früher in einem Aufsatz im „Pan" mit vieler Einsicht und bemerkenswertem schriftstellerischen Takt versucht hatte. Der Vergleich wurde nicht so geistvoll geführt, dass er unsterblich zu werden verdiente, umso weniger, als er im Grunde nur die Bemäntelung einer anonymen Rankune war; aber er drängte sich entschieden auf, da sich die Anschauung Meier-Graefes in ihren Grundzügen mit der Auseinandersetzung Tschudis deckt und dieser in der That die Priorität für sich hatte. Dieser Vergleich darf hier wiederholt werden, aber nicht, um nunmehr eine ähnliche Rankune mit umgekehrter Tendenz zu zeigen, sondern weil er bei zwei auf gleicher Basis fussenden Leistungen natürlich und für den Gewinn eines verlässlichen Massstabes unentbehrlich ist.

Tschudis Menzel-Essay stellt das notwendige Gerippe dar, das Meier-Graefe als Stütze für das üppige Geranke seiner allgemeineren Betrachtungen diente. Er erweiterte die Analyse einer isolierten Persönlichkeit zu einer detaillierten Auseinandersetzung mit den bekannten Verschrobenheiten deutscher Ästhetik, deren Schlagworte, sachgemäss variiert, auch dem Ingenium Menzels gegenüber nichts schuldig geblieben waren, und indem er die ästhetische Unterscheidung zwischen Wert und Unwert der Menzelschen Produktion psychologisch vertiefte, gewann er Handhaben, ein Problem aufzurollen, worin das Geschick eines Künstlers den Fall einer ganzen Kultur, ja einer ganzen Rasse erklärte. Seit seinem Böcklinbuche ist Meier-Graefes Bedeutung nicht mehr mit dem Begriff des Kunstschriftstellers zu umschreiben. Man kann heute in seinem Menzelbuche nicht lesen, ohne über die Vielfältigkeit der Fragen zu staunen, die er an seinem Gegenstande aufzuspüren und zu beantworten weiss. Und das Wohlthuende dieser mühelos quellenden Fülle ist, dass ihr heute die Pose sportsmässigen Bluffs vollkommen fehlt, dass ein disziplinierender Ernst die Einzelheiten leicht und geordnet zum Ziele schreiten lässt. Noch im Böcklinbuche zeigte der Stil des Schriftstellers Spuren vulgären Drauflosredens; die Lust am Beweise, am demonstrativen Vergleich verlockte die bewegliche Laune des Sanguinikers oft zu Debauchen in die Gefilde ungenierter Schnoddrigkeit, die nicht immer liebenswürdig genug waren, um das puritanische Entsetzen seiner Gegner lächerlich erscheinen zu lassen.

Hier aber giebt sich das Wort Meier-Graefes, dieses an Nuancen und Varianten so reiche Wort, mit einer Art wohltemperierten Elans; die Noblesse ist untadelig, und die leichte Modulation strömt, als wären die Kompliziertheiten der Ästhetik ganz einfache, willige und überaus graziöse Dinge.

Freilich, nicht immer vermag die Eleganz des Vortrags darüber hinwegzutäuschen, dass mancher springende Punkt unberührt gelassen oder nur vage umschrieben wurde. Der Mangel erklärt sich aber nicht aus einer leichtfertigen Durchführung der Aufgabe, sondern mehr aus der allgemeinen Auffassung des Themas, das bei der speziellen Erörterung der Menzelschen Kunst psychologischer geraten ist, als es sonst bei Meier-Graefe der Fall zu sein pflegt. Was er z. B. über den Naturalismus des Zeichners Menzel äussert, ist für die Determination der künstlerischen Individualität ungemein fein und belangvoll; aber ich vermisse dort das aufhellende Wort über den Naturalismus als solchen, als Resultat, das in jeder einzelnen Zeichnung zu Tage liegt. Meier-Graefe hätte weniger Psychologie als Physiologie des Mittels geben, hätte zeigen müssen, an welchem sichtbaren Manko es liegt, dass irgend eine von den tausend zeichnerischen Notizen Menzels der künstlerischen Qualität entbehrt. Er beschränkte sich auf die Konstatierung, dass Menzels Interesse am Gegenständlichen nur bis zur oberflächlichen Fixierung der Form dauerte. Ich hätte hier Aufschlüsse erwartet über die Art, wie dieses schnell entfachte und schnell verlöschende Interesse äusserlich sich manifestierte, wie es diese stupide und halsstarrige Gleichgültigkeit hervorbrachte, die das Organische vernachlässigte und der menschlichen Epidermis, einem Spitzengewebe oder einem Eisensparren gegenüber immer mit dem gleichen, trockenen, hölzernen, ungeschmeidigen Strich operierte. Meier-Graefe bemüht sich sonst dieser Erwartung gerecht zu werden. Die Gemäldeanalysen partizipieren an diesem Mangel nicht; es scheint also keine Gefahr, dass die Erweiterung der Wirkungstendenzen dem Ehrgeiz des Kunstanalytikers dauernd von Nachteil sein wird.

Auch haben wir in dem später erschienenen Hogarthbuch, der reinen Schöpfung eines kunstkritischen Geistes, ein Zeugnis, dass Meier-Graefe seine erprobten Waffen in alter Schärfe führt. Die Bildanalysen weisen das Künstlerische dieses jahrhundertelang verkannten Anekdotenmalers mit einer Eindringlichkeit auf, die sich nicht so sans phrase zu geben brauchte, um in gleichem Masse verblüffend zu wirken; denn über den Artisten Hogarth schweigen sich die landläufigen Kunstgeschichten bisher einmütig aus. Das Buch übt kraft seines virtuosen Vortrags, der ausschliesslich das Artistenmotiv, dieses aber mit erstaunlicher Anschauungsfülle variiert, Überzeugungskraft und legitimiert sich auf diese Weise mit einer Notwendigkeit, dass man nach der Lektüre das Gefühl hat, als wäre Hogarth in dieser neuen Form ein alter Bekannter und ein Irrtum über ihn nie möglich gewesen.

Müller-Kaboth.

WUNSCHKARTE, UM 1800

✲

Der im vorigen Jahr verstorbene Maler Bär in Frankfurt, der seiner Zeit schon in Leibls Bild „Jäger am See" (Nationalgalerie) einen Kahn hineingemalt hatte — der jetzt auf Sperls Intervention hin wieder entfernt worden ist — kam anfangs der neunziger Jahre einmal in Leibls Atelier nach Aibling. Er bettelte ihm dort eine kleine Skizze ab, zwei Figuren an einem Tische sitzend. Die Skizze war höchst unbedeutend. Überdies liess Bär nicht nach, bis Leibl auf die Rückseite des Bildes eine Dedikation schrieb. Diese Skizze hat nun Bär „fertig" gemalt und sogar noch eine dritte Figur hinzugefügt. Von Leibl ist sonach so gut wie nichts mehr am Bilde, aber die Dedikation wird es ewig als Leibl gelten lassen.

Diese Thatsachen mitzuteilen ist eben jetzt von Interesse, da das Bildchen in der Berliner Sezession im Leibl-Kabinet hängt, wo seine Echtheit von Manchem schon bezweifelt wurde.

S.

CLAUDE MONET,
AUSGEST. BEI FR. HANCKE, BRESLAU

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Berlin. — Dem Beispiel der Dresdener Ausstellung von 1906 folgend, hat das *Kunstgewerbe-Museum* im Garten Prinz Albrechtstrasse 8 einen veritablen kleinen Kirchhof ausgestellt. Peter Jessen will damit Front machen gegen die Industrialisierung der Grabmalkunst, die unsere Kirchhöfe ästhetisch seit Jahrzehnten nun schon schändet; und es gelingt ihm in der That, das Wünschenswerte ziemlich klar zu zeigen. Umsomehr, als eine grosse Zahl von Abbildungen alter und neuer Grabmale im Lichthof des Museums die Tendenz erläutern und vertiefen. Auf den Grund der Frage vermag freilich kein Einzelner anders als theoretisch zu dringen. Denn die Grabmalkunst ist durchaus ein Teil der Baukunst und von deren Schicksalen abhängig; sie ist im besondern ein lebendiger Teil der Sakralbaukunst und darum ohne deren Voraussetzungen: ohne religiöse Kultideen und kirchlich sanktionierte Konventionen in umfassender Weise nicht zu erneuern. Zu einem echten und rechten allgemeinen Grabmalstil wird es darum innerhalb des symbolarmen nordischen Protestantismus in absehbarer Zeit nicht kommen. Es ist aber schon viel, wenn durch eine Ausstellung wie diese das Gewissen geweckt wird und wenn sie dazu beiträgt, dem Architekten, dem Künstler den Kunden wieder zuzuführen, den der Händler mit dem wohlassortierten Marmor- und Granitlager jetzt am Kirchhofsthor immer abfängt. Unter den ausgestellten Beispielen sieht man manche feine Architekturform, würdige Silhouetten und schöne Materialwirkungen. Es fehlt freilich auch nicht an albernen Jugendstilspielereien, z. B. an den biedermeierlich bemalten Holzkreuzen, die schon in Dresden so parodistisch wirkten. —

In dieser für die Kunstsalons unfruchtbaren Zeit wusste *Ed. Schulte* doch durch eine Ausstellung von Bildern des Schweizers Adolf Stäbli zu interessieren, der in Berlin weniger bekannt ist, als er es verdient. Es umsomehr verdient, als zur selben Zeit in den höchsten Tönen von Thoma gesprochen wird. Denn Stäbli ist etwas wie ein schweizerischer Thoma. Ein Träumer und Romantiker, ein Schirmerschüler, der durch die Schule der Franzosen, der Fontainebleauer gegangen ist und von ihnen das solide Handwerk und die gesunde Naturanschauung gelernt hat. Böcklinneigungen, die in Frankreich vom Problematischen befreit worden sind. Man nennt Rousseau, Peter Burnitz oder Thoma; der 1901 fast sechzigjährig Gestorbene gehört dem Geiste nach durchaus jener süddeutschen Schule an, woran man denkt, wenn die Namen der eben Genannten oder die Leibls,

KARL SPITZWEG, ERNTE AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Courbets, Victor Müllers, Scholderers u. s. w. laut werden. Eine feine, lyrisch versonnene und geistreiche Kunst. Das Bildnis Stäblis, von Zimmermann gemalt, erklärt sie in jedem Zug. Wir sehen einen Poetenkopf, in dem es kräftig arbeitet, einen Künstler, dessen Gedanken es nicht leicht hatten, sich in den Grenzen der Malerei zu bescheiden, der aber fast immer doch die weichen, poetischen Empfindungswerte in malerische Anschauungswerte umzudeuten wusste. —

Die grossen *Kaufhäuser* legen in letzter Zeit Wert auf geschmackvoll arrangierte Schaufenster. Sie alle engagieren Künstler oder Künstlerinnen und erzielen damit Erfolge, die als sehr erfreulich bezeichnet werden müssen. Es kommt schon vor, dass man überrascht und ästhetisch freundlich berührt vor den Auslagen stehen bleibt und sich der architektonischen und malerischen Gedanken freut, die im Aufbau der Waaren zu Tage treten. Besonders dort, wo mit Massen gearbeitet werden kann, mit Stoffen und Teppichen zum Beispiel, werden zuweilen überraschend ansprechende Wirkungen erzielt. —

Die Häuserausstellung der „*Woche*“ in *Neu-Finkenkrug* und *Wandlitzsee* ist ein unerfreulicher Abschluss des erfreulichen Eintretens des Scherl'schen Verlages für die gesunde Hausbaubewegung. Die klar formulierten Leitsätze, die dem damaligen Preisausschreiben der „Woche“ zu Grunde lagen, sind zum Teil auf den Kopf gestellt. In Neu-Finkenkrug hat man die Sommer- und Ferienhäuser zu Dauerhäusern umgestempelt, die winzigen Häuschen mit einem Kellergeschoss, mit Zentralheizung u. s. w. versehen und dadurch unsinnige Bauprodukte erzeugt, in denen niemand wohnen kann und die ausserdem wirtschaftliche Monstra geworden sind. Überhaupt sind durch die Bauausführungen die Ankündigungen der „Woche“, dass hier nun endlich dem Mittelstand billige Häuser geschaffen werden sollten, vollständig ad absurdum geführt. Man kann gut bauen: dann darf man nicht die Billigkeit zum Ausgangspunkt machen wollen. Man kann billig bauen, indem man nach Art der Bauspekulation unsolide baut. Will man aber gut und billig bauen, so bleibt nur eins übrig, nämlich: die Produktionsmethoden zu verbessern, Typen zu schaffen und zu wiederholen, kurz, in der Bauherstellung so etwas wie den Grossbetrieb einzuführen. Man kann aber nicht zugleich die auf erhöhte Qualität abzielenden Kulturbestrebungen fördern und dabei mit Einzelhäusern die marktgängige Produktion noch im Preise schlagen wollen. Einen gutsitzenden Jackettanzug aus solidem Stoff kann niemand für 12,50 Mk. liefern. Die Häuser der „Woche“ sind im Prinzip verkehrt. Sie sind aber auch in der Ausführung und Durchbildung ungenügend. Und man weiss bei den Unzulänglichkeiten nicht, ob diese dem Entwerfer oder der Bauausführung zuzuschreiben sind. Bei einigen Häusern muss man erst um das ganze Haus herumgehen, um zum Eingange zu gelangen. Das kommt augenscheinlich daher, dass sie für andere Bauplätze entworfen und dass die Entwürfe willkürlich für neue Verhältnisse verwandt sind.

Was hier geleistet wurde, ist bedauerlich; wenn von der Ausstellung dieser Häuser eins zu erhoffen ist, so ist es, dass sie klar und deutlich zeigt, wie es nicht gemacht werden darf. —

Unter den Neuerwerbungen der *Königl. Kunstsammlungen* sind einige wunderschöne Kleinbronzen der italienischen Renaissance zu erwähnen und eine Emaildose von Chodowiecki, die durch die gefällige Art der Malerei und durch die rhythmische Feinheit der Komposition wieder alle Zärtlichkeit wach werden lässt, die man für diesen heiteren Künstler empfindet. —

KARL SPITZWEG, IM GARTEN
AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

DANIEL CHODOWIECKI, EMAILDOSE
NEUERWERBUNG DES KUNSTGEW.-MUSEUMS IN BERLIN

Breslau. – Im *Kunstsalon Hancke* fand eine sehr bemerkenswerte Ausstellung von Bildern französischer Impressionisten statt, die umsomehr zum Ereignis für die Kunstfreunde wurde, als Breslau in seiner östlichen Ecke vom lebendigen Kunstleben immer ein wenig abseits liegt.

Frankfurt a. M. – Wir bilden einige der Werke von Spitzweg ab, die im *Kunstverein*, wie im vorigen Heft schon berichtet wurde, zu einer sehr schönen Gedächtnisausstellung vereinigt waren. Wo immer man Bildern dieser innigen und so ganz malerisch gewordenen Schwindnatur begegnet, regen sich gute und heitere Gefühle.

Hamburg. – Die *Kunsthandlung Louis Bock* zeigt einige graphische Arbeiten Munchs. Die meisten der Blätter sind schon bekannt; trotzdem sind sie die einzige Anziehung in diesem Salon.

Im *Kunstverein* ist gegenwärtig eine Kollektion holländischer Bilder ausgestellt, die Werke der Künstlergenossenschaften arti et amicitiae (Amsterdam) und pulchri studio (Haag). Anständige Mittelmässigkeit beim Publikum zu kultivieren ist das Ziel des Kunstvereins. Dass man zuweilen nicht umhin kann, etwas erregendere Dinge zu zeigen, ist der ganze Kummer der Leitung. Man will übrigens dem Dresdner Beispiel folgen und Akte von der Besichtigung ausschliessen.

Commeter hat Ambitionen. Er wagte es, Munch drei bis viermal zu zeigen, den jüngeren Hamburgern und den Jüngsten Raum zu geben und sogar den Franzosen Platz zu machen. Die jungen Hamburger Eitner, Kayser, Schaper und Siebelist lassen einige Bilder sehen, aus denen Monets Stimme, des einstigen Idols, kaum noch vernehmbar klingt. Selbst Pissarro wird jetzt in der Erinnerung zu einem Erlebnis. Übrigens der einzige Franzose, den man allenfalls zu einem Vergleiche mit den jungen Hamburgern heranziehen dürfte. –

Deutsche Kunst kann man im allgemeinen nach den gleichen Infektionserscheinungen gruppieren. Die Krankheitsähnlichkeiten dürfen aber nicht mit wirklicher Verwandtschaft verwechselt werden. Dem Charakter seines Leidens nach scheint nun Hans Unger, der in Commeters Hause in der Herrmannstrasse eine stattliche Anzahl seiner Werke ausgestellt hat, ein Dresdner aus der Zeit Klingers zu sein.

Der, ebenfalls in der Herrmannstrasse, mit Radierungen vertretene Andreas Zorn ist doch recht überschätzt worden.

KARL SPITZWEG, RONDE
AUSGEST. IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Prag. – Frühjahrsausstellung des *„Manes“*. Der Innenraum ist zwar klein, doch birgt er viel Bemerkenswertes. Da sind zwei köstliche Pastellskizzen von Svabinsky und Proben jener Federzeichnungen, die ihn berühmt gemacht haben; sodann Böttinger, der Maler des eleganten Lebens (mit einer Ruth St. Denis) und Stretti, der von der Anschauung ausgeht, dass alles eine Begrenzungslinie haben müsse. Kubin ist da, der schon im vorigen Jahr einen Sturm hervorrief, und der mährische Farbenillusionist Uprka. Dass man ein bedeutender Bildhauer und

ADOLF STÄBLI, LANDSCHAFT AUSGEST. BEI ED. SCHULTE, BERLIN

ein minderer Maler sein kann, beweist Stursa. Seine pointillistischen Studien werden weitaus übertroffen von dem Akt „Mädchen, die Haare waschend“. – Auch die *Jubiläumsausstellung des Kunstvereins für Böhmen* ist nun eröffnet worden. Über den Eröffnungsakt schweigt man besser, denn der Vergleich mit der Eröffnung im „Manes“ würde sehr zu Ungunsten des „Kunstvereins“ ausfallen, trotzdem dieser mehr als doppelt so gross ist und über mehr Gönner und über grössere Mittel verfügt. Von der Ausstellung selbst wird noch gesprochen werden.

Paris. – Im Selbstbildnissaal des *Louvre* sind die neuen Erwerbungen und Schenkungen für die Gemäldegalerie ausgestellt. Der Besitz an Corots ist um drei Werke bereichert worden. Vor allem sind es zwei grössere Ölbilder, die sich bald ebenso grosser Popularität erfreuen werden wie die schon vorhandenen Meisterwerke. Beides sind typische Corots. Weniger Publikumsbild, aber ein Genuss dem Amateur ist das dritte Bild „Le Beffroi de Donay“. – Interessant für Deutschland ist ein Porträt Glucks von Greuze. Man denkt an Hogarth, auch wohl an Fragonards Porträt der Salle du Caze. Als ein zweites Komponistenporträt wurde das Bildnis Chopins von Delacroix erworben. Sodann sind noch zu erwähnen drei Zeichnungen von Fragonard, ein herrlicher Akt von Boucher und eine Aquarellstudie zum „Massacre“ von Delacroix. —

Am 13. Mai wurde die Privatsammlung des ehemaligen Kunstkritikers der Revue blanche, Th. Nathanson, im *Hotel Drouot* versteigert. Nathanson war einer der Vorkämpfer des Nachwuchses der neunziger Jahre, einer der Ersten, die für Bonnard, Roussel und Valloton eintraten. Der Auktion wohnten alle Freunde und Gesinnungsgenossen Nathansons bei: Octave Mirbeau, Octave Maus, Maurice Denis, Th. von Rysselberghe, Bernard, Claude Delusy etc. Die Stimmung war recht lebhaft. Das Gesamtergebnis belief sich auf 59905 Fr. U. a. Cézanne, Landschaft: 6600 Fr. (2600 Fr. im Jahre 1889); Bonnard, vier Bilder: 2050 Fr., 1550 Fr., 1700 Fr., 1120 Fr; Vuillard, sieben Werke: 1020 Fr., 1600 Fr., 1650 Fr., 2000 Fr., 1600 Fr., 2700 Fr., 2600 Fr.; Roussel: 820 Fr. und 670 Fr.

A. WERTHEIM, SCHAUFENSTERDEKORATION

SECHSTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. JUNI. AUSGABE AM 30. JUNI NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

INDISCH-ISLAMISCHE MINIATUR, II. HÄLFTE DES XVII. JAHRHUNDERTS

WALTER LEISTIKOW

EIN NACHRUF

VON

LOVIS CORINTH

Unter den Trauerklängen Beethovenscher Musik teilte sich der Riesenvorhang, der den schwarz drapierten Saal rückwärts abschloss und Einer nach dem Andern traten in langem ernsten Chor die Männer heraus, die den Toten nach der Grabstätte führen sollten. Die unsichtbare Musik steigerte sich zu höchsten Fanfarentönen, um dann allmählich, sobald die Letzten sich zu beiden Seiten des Katafalks in Reih und Glied gestellt hatten, zu verklingen.

Hier in dem Sezessionsgebäude, wo Walter Leistikow nun fast zehn Jahre seine organisatorische Kraft eingesetzt hatte, um die Sezession auf die Höhe zu bringen, wo sie jetzt steht, wo er gestritten und gekämpft hat, ward der grosse Mittelsaal zu einem Tempel für die Totenfeier verwandelt.

Schwarze schwere Flore hingen an den Wänden herunter und strebten zur Mitte der Decke sternartig zusammen. Sie hüllten den Raum in ernstes Dunkel; um so mehr wurde diese Dunkelheit hervorgehoben und so Jedermann zur Trauer erregt, durch unzählige Kerzen auf hohen Armleuchtern und Kandelabern, die in dem gedämpften Tageslicht nur eine schwache Leuchtkraft um sich verbreiteten. In der Mitte des Tempels war der Verstorbene in schwerem Eichensarge aufgebahrt. Um den Katafalk waren die Kränze aufgetürmt; ein Einzelner umschloss ganz das Fussende des Sarges und trug auf dem breiten durchflochtenen weissen Seidenbande die Inschrift: „Ihrem geliebten und verehrten Führer die Sezession".

Nachdem der Pfarrer die Segnungen über den Sarg gespendet hatte, hielten Liebermann und Gerhart Hauptmann, jener im Namen der Sezession, dieser im Namen der Freunde noch tiefempfundene Zwiegespräche mit dem Verstorbenen.

In seiner schönen Rede hat Liebermann in vortrefflicher Weise hervorgehoben, was Leistikow für die Kunst bedeutet, auch wie er für seine Mitwelt erzieherisch gewirkt hat. Unter andern sagte Liebermannn: „Es ist Leistikows unvergängliches Verdienst, den Stil gefunden zu haben für die Darstellung der melancholischen Reize der Umgegend Berlins. Die Seen des Grunewalds oder an der Oberspree sehen wir mit seinen Augen; er hat uns ihre Schönheiten sehen gelehrt. Nicht nur die wenigen Bevorzugten, denen es vergönnt ist, sich mit Leistikows Bildern zu umgeben: wer von der Woche harter Arbeit und schwerer Mühe Sonntags vor den Toren Berlins Erholung sucht, sieht Leistikows."

Seine Grösse als Künstler ist definitiv anerkannt; Berufneren ist es vorbehalten seinen grossen Wert in der Kunstgeschichte niederzuschreiben.

In diesem zur Trauer fordernden Augenblick will ich von dem Menschen Leistikow reden. Auch hier hat Liebermann in seinem Vortrag schöne Wahrheiten gesagt: „Klugheit und Gemüt paarten sich in ihm und bewirkten das seltene Phänomen, dass er nur Freunde hatte: was um so wundersamer, als er nicht etwa ein Mann der geschmeidigen Höflichkeit war, sondern ein Mann, der

rücksichtslos sagte, was er dachte, der auch nicht um Haaresbreite von seiner Überzeugung abwich, keinem zu Liebe, aber auch keinem zu Leide. Aber die Güte und Wärme seines Herzens nahmen seinem oft scharf und rücksichtslos ausgesprochenen Worte den Stachel der Beleidigung. Und auch der Gegner beugte sich seiner ehrlichen Überzeugung."

Das ist wahr: er hatte keine Feinde, aber etwas Anderes weit Selteneres noch ist ebenso wahr: in seinem grossen Bekanntenkreis hatte er auch keine Neider. Trotzdem ihm das seltene Glück zu Teil wurde, schon in seinen jüngsten Jahren nach seinen Werken auch finanziell bewertet zu werden, hat er fast niemals vom Neide Anderer zu leiden gehabt. Das machte, weil er hilfreich und gut war. Ohne Ansehen der Person half er wo er konnte. Ein seltener Künstler, ein seltener Mensch.

Ich bin stolz darauf, mit Leistikow in nun zwanzigjähriger, nie wankender Freundschaft verbunden gewesen zu sein.

1887 war unser erstes belangloses Zusammentreffen, das zuerst in Königsberg, bald darauf, wo er an einem Panorama mitmalte, die freundschaftliche Gestaltung bekam und bis zu seinem Tode währte. Blutjung wie er damals war, fing man doch bereits an in Künstlerkreisen lobend von ihm zu sprechen. Er hatte auch die intimsten Beziehungen zu den Schriftstellern, die den Naturalismus siegreich in die Literatur einführten und die in Gerhart Hauptmann ihren grössten Vertreter erhielten. In seinem Atelier las der gleichaltrige Max Halbe seine erste Dichtung vor, die noch denselben Tag von Otto Erich Hartleben „die Jugend" getauft wurde.

Was er mir seit jener Zeit gewesen ist, mich ermunternd und ermutigend in geistiger Beziehung, später den Schwerfälligen fördernd, in praktischer Art, die Wege ebnend in dem Labyrinth der Reichshauptstadt, wird mir ewig in dankbarem Gedenken bleiben.

Dann kam seine unheilbare Krankheit mit der früheren Aussicht auf ein langes Siechtum. Aber auch jetzt blieb er uns Allen bewundernswert: seine unbesiegbare Gemütsfrohheit und unbeugsame Seelenstärke leuchtete auch in diesen Zeiten um soviel heller empor und er war es immer, der es oft ermöglichte, sein dämonisches Gesicht für längere Zeiten ganz in Vergessenheit zu bringen.

Seine geistreichen Scherze sind nie rührender gewesen; noch im letzten Sezessionsball im verflossenen März erschien er als Werdandibündler in der komischsten Maske, die auf dem Balle anzutreffen war und seine Lustigkeit ergriff sämtliche Anwesenden.

Bis zum letzten Augenblick hat er wie ein Held sein Martyrium getragen. Gleich einem Helden auf siegreicher Wahlstatt schloss er die Augen, die soviel Schönes in der Welt erblickt, liess er die Hände sinken, die soviel unsterbliche Werke geschaffen haben; nun, nachdem die Schmerzen überwunden, im Tode glücklich zu preisen:

Unersetzlich ist seine Stelle in unsrer Berliner Sezession. Niemals wird ein ähnlicher, selbstloser, niemals ein wärmerer Verfechter für die idealen Bestrebungen gefunden werden.

Kunst und Künstler

DAS MÜNCHENER KÜNSTLERTHEATER

NACHSPIEL AUF DEM LANDE

(Personen: Theaterdirektor Max Martersteig; Theaterdichter Wilhelm von Scholz. Ort: Hohenschäftlarn im Isartal; ein Holzbalkon über blühenden Obstbäumen; im Hintergrund Wiesen, Wald, eine Flusslandschaft. Den Prospekt bildet das leichtverschleierte bayerische Gebirge.
Zeit: 18. Mai 1908.)

DICHTER (legt eben Moritz Retzsch's „Umrisse zu Goethes Faust" beiseite): *Ich freue mich, dass Sie kommen!*

DIREKTOR: Ja, da man gestern das Vorspiel weggelassen hat, müssen wir wohl den unvermeidlichen Diskurs zwischen Theaterdirektor und Theaterdichter als Nachspiel nachholen. Die Bühne ist schon hergerichtet, wie ich sehe: blühende Apfelbäume, grüne Hügelwellen, hinter denen ich die Isar rauschen ahne, und weiterhin, im keuschen Schleier frühesten Lenzglückes, das Gebirge. Der Oberregisseur unser Aller bestätigt mir mit dieser szenischen Anordnung nur, was ich immer behauptet habe: dass man nichts eindringlicher sieht, als was dem innern Sinn der Empfindung sich mit Notwendigkeit enthüllt, wenn's auch dem körperlichen Auge verborgen bleibt. Das vergassen gestern die „Künstler", sonst hätten sie uns „das schönste Bild von einem Weibe" im Zauberspiegel mit Jugendstilrahmen vorenthalten.

DICHTER: Ich höre Ironie. Sie wollen den Gegensatz zwischen Direktor und Dichter aus dem Vorspiel ins Nachspiel hinüberretten. Wir haben uns doch,

vor die Tat gestellt, schon einmal ganz gut verstanden! — Auch ist jetzt, wo ein Dritter sich in unsern alten zwieträchtigen Bund gedrängt hat, der bildende Künstler, besonders Anlass, nicht das Trennende zwischen uns zu betonen, sondern an das Verbindende zu denken. Bin aber auch bereit, mit dem Dritten zu paktieren und, wenn's sein muss, gegen Sie, lieber Direktor.

DIREKTOR: Seien Sie nur gut! Sie wissen doch, dass ich diesen Dritten im Bunde seit einem halben Menschenalter sehnlich herbeigewünscht habe; und jedenfalls ist auch mir der ernste Rat des „Künstlers" lieber als die seichte Laune der „Lustigen Person", wenn schon Dramaturgie abgehandelt werden soll. Nur die leidige Frage des Vortritts hat jenen neuen Bund bisher nicht recht gedeihen lassen.

DICHTER: Wer soll den Vortritt haben?

DIREKTOR: Nicht Sie, nicht ich und meine „Bande" — sondern das Drama.

DICHTER (für sich): *Oder die Kasse!* (laut) *Also das Gesetz. Da bin ich einverstanden. Das, was wir über uns setzten, über uns hinausschufen. Das Festhalten unseres besten Augenblicks oder das Zusammenfassen des unterbrochenen Guten in uns.*

DIREKTOR: Ja! Und in einem Sinne hat dann der „Künstler" wirklich das erste Recht von uns allen. Wir brauchen ihn, das Haus zu bauen, worin das Gesetz zum lebendigen Körper kommen kann. Fände sich dazu nur immer einer wie Max Littmann! Der erste Architekt, der seine Theater aus dem Bühnenraum entwickelt, und der, glücklicher als Schinkel und Semper — die das Gleiche wollten, die aber schliesslich doch die Forderung der „Gesellschaft" zum Kompromiss zwang — ein altes Vorurteil durch die Tat besiegt hat.

DICHTER: Dass der Raumkünstler hier dem Gesetz, dem Drama klug und willig dienen würde, wussten wir, ehe wir das Haus des Künstlertheaters betraten, aus seinen älteren Bauten in München, Berlin, Weimar. Dort überall schon hat er das System der Zuchthauskirche und mit ihm die für das Drama verderbliche Zerreissung des Publikums — ohne die unser Drama nie soweit hätte entarten können, wie wir's mit Scham erleben — aufgehoben. In den Kreisschnitten seiner keilförmigen Zuschauerräume ist das vielköpfige Individuum wundervoll zusammengefasst. Alle Augen des Gesamtwesens können von der ansteigenden Lagerfläche, die ihm der Architekt anwies, mühelos sehen. Steigend, fallend und nach allen Seiten können die seelischen Energien sich fortpflanzen. Die Grundlage für die höchsten Wirkungen, die Möglichkeit der Eindruckseinheit, ist gegeben. — Aber für die Bühne selbst hatte Littmann hier zum ersten Male freie Hand; deshalb scheint mir dies Haus bedeutsamer als die drei früher gebauten, die es wohl auch durch die schöne, schmucklose, klare Einfachheit des Innenraums übertrifft. Hier ist nicht nur die Einheit des Publikums in sich grösser, sondern auch die Verbindung von Bühne und Publikum ist unendlich viel enger als früher. Die Bühne ist nicht mehr ein Haus für sich, nicht mehr eine fremde, ein wenig zum Einblick geöffnete Welt. Sie ist der architektonische Abschluss des Zuschauerraums und drängt das Drama mit der nahen Rückwand des Prospektes an die Rampe, ins Zuschauerhaus hinein. Wir sind im Drama, das Drama ist in uns. Sie sehen, ich werde ausführlich, und Sie haben mich schon oben unterbrechen wollen.

DIREKTOR: Nichts Wesentliches! Wollte nur meine Erhebung schildern, dass sogar ich, der „Theaterdirektor" (Jule, nimm die Wäsche weg, die Komödianten kommen!) zwischen lauter Exzellenzherren und -frauen sass.

DICHTER: Damit halte ich die Zuschauerraumfrage nun für endgültig erledigt.

DIREKTOR: Ach, du gut's, unschuldig's Kind! — Das bleibt ihr Dichter in dieser Frage immer: Das Volk, nicht wahr? Wagners vom Kunstkenner wohl sich unterscheidenden Menschen mit der unverbogenen Empfindung, die wünscht ihr euch als das grosse, wohlgestimmte Gefühlsorchester. Uebersehr aber, dass es auch in ihm erste und zweite Violinen, Trommler und Beckenschläger mit gesonderten gesellschaftlichen Ambitionen immer geben wird. Für Ausnahmefälle geht's; in Bayreuth und — aus leicht ersichtlichen Gründen — im Charlottenburger Schillertheater; auch im Künstlertheater wird's sich bewähren, wie's im Prinzregententheater sich dauernd bewährt. Und so wäre denn immerhin die Bahn gebrochen diesem Ziele zu. Aber für „alle Tage" werden Kommerzienrat Schulzes eben doch lieber ihre Loge haben wollen.

DICHTER: Ich weiss nicht, welch eine Fülle auf mich zuströmte, gestern in dieser Faustvorstellung. Es hat lange gedauert, bis ich überhaupt von der neuen Art der Inszenierung ein Urteil gewinnen konnte. Das schönste und sicherste hatte ich freilich unbewusst schon über sie: das Wort ward mir lebendig wie seit langem nicht. Jetzt rückschauend kann ich ganz sicher sagen, dass auf mich die vornehmste Wirkung alles Bildnerischen war: den Dichter zu heben; dass die Gefühlsfülle, die wir guter Malerei in uns bereit halten, zu der künstlerische Erziehung uns entwickelte, gelöst wurde, das Wort des Dichters, ihm entgegengehend, aufnahm und umfasste. So überfloss mich ein

lyrischer Schauer, als Faust in sein Studierzimmer zurückkehrt, wie er in den beiden Versen:

Verlassen hab' ich Feld und Auen,
die eine tiefe Nacht bedeckt . . .

allein nicht begründet ist. Das kaltdunkle, harte Abendgrau eines eben verblassten Märztages, das die von der Sonne Tags schon vergoldet gewesene Landschaft leise in den Winter zurückgleiten lässt, das die Wärme in Wiesenfeuchte und Nebelkälte ertränkt und die Seele des Menschen unselig zwiespältig macht, hatte ich eben heimkehrend durchschritten. Hundert Erinnerungen flossen in diesen Eindruck zusammen. Es war nicht das Wort, es war das nachdämmernde, in seiner langsamen Verdunklung ganz in mich getretene, wundervolle Bild des Osterspaziergangs, das die Gefühle rief und das Wort leuchten liess.

DIREKTOR: Und damit ist doch wirklich ein Höchstes erreicht: der innere Sinn einer Szene erscheint, unter Verzicht auf alle der Wirklichkeit gegebenen Mannigfaltigkeiten, in ein ganz die Sache selbst spiegelndes Bild gefasst. Und wäre dieses Bild nur eine Himmelswand, auf der „das Abendrot im ernsten Sinne glüht".

DICHTER: Ich bewundere, mit welch sicherem Gefühl der Maler im Mass der Stilisierung den ganz lyrischen Osterspaziergang von dramatischen Szenen getrennt hat. Hier war ein bewegter, vorüberschreitender, figurenreicher Fries, in lichten Farben, ein darstellender Reigen, streng stilisiert; ohne unmittelbare Wirklichkeitsillusionen erweckte er mit seinem Rhythmus die über dem Leben schwebenden, alle Wirklichkeit gelöst in sich tragenden, lyrischen Gefühle. Wie anders im dramatischen Moment, in dem herrlichen Dominnern, in der nächtlichen Strasse! Da war Alles, den Willen unmittelbar weckende Wirklichkeit. Ich war nicht ohne die Sorge hingegangen, ein Künstliches zu finden. Aber dies war der Eindruck: von der ganz einfachen Behandlung des Bildes, die alle Masse von darstellenden Menschen nahm, ging geradezu eine unendlich viel stärkere Wirklichkeitsillusion aus, als von der alten Bühne. Dieser Fuss des Hauses, das nur bis zur ersten Geschosshöhe sichtbar war, an dem Valentin hinsank. Diese Schattenreihe der nackten tanzenden Hexen vor dem roten Dämmerhimmel der Walpurgisnacht. So Wirkliches sah ich bisher in keinem Theater.

DIREKTOR: Nicht in allem stimme ich bei. Als ich die Erzengel mit Flügeln aus Erz den Hymnus beginnen sah, meldete sich die gegen ähnliche Einfälle des Uebermalers Erler nicht selten in mir aufsteigende Abwehr, und ich fürchtete eine weitere Serie solcher Schrullen. Wollte ihm aber doch den Kalauer nicht antun, dass vielleicht die „Erz"—engel ihn dazu verleitet hätten! Logik der Sinne hab ich's früher schon genannt! Die wünsche ich bei allem Stilisieren und Symbolisieren gewahrt. Flügel müssen mich sinnlich fliegen lassen können. Dann aber bin ich gern mit Erler weitergegangen — bis in Marthens Garten, der mir aus der letzten Gartenbauausstellung hierher versetzt schien; da kehrte ich um und lasse mir's nicht ausreden, dass Frau Marthe Schwertlein ihren Garten nicht von Peter Behrens anlegen liess.*

DICHTER: Das Misslungene mindert den Wert des Erreichten nicht. Und ist doch auch nur ein gelegentliches Nachlassen der Vision im Maler.

DIREKTOR: Ich sehe es als eine Folge des gar zu unverbrüchlich festgehaltenen Prinzips der „Relief-Bühne". Diese, so wundervoll in friesartig komponierten Szenen — wie beim Osterspaziergang und auf dem Blocksberg! — würde doch meinem Gestaltungsdrang zu enge Grenzen setzen. Raumkunst auf dem Theater entwickeln, ist etwas ganz anderes als den Zopf der perspektivischen Vedutenmalerei weiter flechten. Und diese Möglichkeit müsste mir auch Max Littmann lassen, wenn er mir ein Theater bauen wollte. Oder hielten Sie den Sinn der Scene „Wald und Höhle", die man vor einer Gletscherwand spielte, getroffen? Hier muss ich die Gaben des „erhabenen Geistes" in reicherer, duftigerer Fülle um Faust gehäuft sehen. Ihnen, dem Dichter, brauche ich ja nicht zu sagen, was dieser Hymnus des Panpsychismus uns ist — sein soll! — Also Jedes an seinem Orte; der sinnvollen Möglichkeit, statt der Wirklichkeit, soll die Szene dienen.

DICHTER: Die grosse Wirkung, die ich erlebte, ging, glaube ich, doch mehr als von der einzelnen Lösung, von dem neuen Prinzip aus, von dieser unserer Bühne gänzlich neuen Einfachheit, dieser Absage an die bühnenleitenden Tapezierer und Dekorateure, die nichts als Meiningerei treiben. Selbst in sicher ganz misslungenen Bildern, wie der Hexenküche, der Gartenszene, spürte ich sie. Ich halte das Prinzip des Reliefs für überzeugend dargetan.

DIREKTOR: Weil Sie ihm allein die starke, akustisch so glückliche Wirkung des Wortes zuschreiben? Denn die Meiningerei kann man auch anders vermeiden. Aber wesentlicher als die flache Gestaltung des Bühnenraums erachte ich für das Zustandekommen dieser Akustik die hier endlich einmal praktisch gewordene Entfernung des Schnürbodens. Was ich immer wünschte: man soll unsere Bühnenhäuser in die Breite bauen und nicht in die Höhe. Hier hängen die Prospekte in einem Seitenraum, aus dem sie auf die Szene

* In „K. u. K." Jahrgang V. Heft 6. (D. Red.)

hinausgezogen werden. Da liegt das Entwickelungsmoment für das Theater der Zukunft. Denn das Andere, das Bildliche, lieber Freund, bleibt sinnvolle Täuschung. Auch hier hatten wir Tiefenwirkung nötig: des Horizonts, der Luft, der nächtigen Domhalle, und sahen sie durch eine überaus glückliche Behandlung des Lichts erreicht.

DICHTER: Für das sonst in Tiefe und Breite irrende Auge ist der Prospekt hier doch deutlich nicht nur, was er darstellt, sondern vor allem abschliessende Wand. Das Augenmerk wird auf die Gruppe und den Sprechenden gefesselt.

DIREKTOR: Und lässt uns doch Ewigkeit ahnen. Man sieht, wie viel wichtiger es auch auf dem Theater ist, gut im Lichte stehen, als gut beleuchtet sein.

DICHTER: Dies Auseinandergehen unserer Meinung beruht darauf, dass in diesem Doppelzustand ästhetischen Erlebens Sie die Illusion stärker betonen, ich das Bewusstsein der Illusion. Sie haben in Jhrer bekannten Vielseitigkeit als Maler, Musiker . . .

DIREKTOR: Halten Sie ein! Ich bin ja nicht Gordon Craig, der alles dies und noch einiges in seinem Mikrokosmus vereinigt. Nein, ich habe gerade gestern die allerbeste Zuversicht dafür geschöpft, dass ein Zusammenwirken, bei gegenseitigem Geben, Anregen — aber auch Korrigieren, das der Vollendung Nahekommende schaffen kann. Auch hier gebietet die besondere Technik Kompromisse. So sind die Maler doch nicht, wie sie wollten und wie auch ich es möchte, ohne die Fussrampe fertig geworden. Ich glaube, es war Fortunys, des Beleuchtungsreformators, glücklicher Gedanke, auch der Fussrampe ein diffuses Licht zu geben, womit man dem stets vorhandenen und selbst in Nachtzeiten noch wirkenden Reflexlicht der Natur leidlich nahekommt. Hat man das gelöst, so wird man viel leichter auch den Uebelstand beseitigen können, dass die Lampen des vertieften Orchesterraums verwirrende Lichtscheine ins Bühnenbild oder doch auf seinen Rahmen werfen.

DICHTER: Sehen Sie hinaus! Das Gebirge ist frei geworden und leuchtet über die sich streckenden Hügelschatten auf den Feldern. Es ist jetzt der weite Hintergrund eines kleinen Menschengesprächs. Und vieler Szenen, die das Leben spielt: eines Plantanzes der Bauern am Dorfkrug, eifrig redender Kinder, die eine entflogene zahme Taube in den Blütenbäumen verfolgen und unten immer wieder in Umwegen ihrem unbehinderten Flugweg nacheilen müssen, einer fleissigen Gärtnerin, die, auf den Spaten gestützt, das frische braune Gesicht in die Abendsonne hebt, eines wandelnden Liebespaares . . . Gebirge und Himmel stellen sich dicht hinter jede dieser kleinen Szenen, wie Erlers Märzhügel hinter die Spaziergänger. Das Unendliche ist immer nahe. Auch hier draussen, wenn ich's in ruhigem Schauen und stillem Zurückdenken prüfe, bleibt mein Urteil gleich und sagt: es ist etwas Schönes gelungen. Hier haben wir zum ersten Mal ein Neues, das die eklektizistischen Theatervielheiten dieser zerrissenen Zeit nicht vermehrt, sondern ihnen als eine Einheit gegenübertritt, in welche sie möglicherweise einmal versinken werden. Wenn diese Bühne den neuen Dichtern selbstverständlich geworden ist, wenn die Poeten ihr Werk für eine solche Bühne denken und von ihr die unzweifelhaften und klaren äusseren Bestimmungen des Bildes erhalten, dann ist Hoffnung, dass die auseinandergehenden Stile unserer Zeit wieder zu einem Stile werden, der, wie Sommerwärme die Pflanze, jedes einzelne Talent reicher und voller sich entfalten lassen wird, als das heute möglich ist, wo Jeder für sich sein Stil, sein Milieu, ja sein Zeitalter sein muss! Diese Hoffnung erweckt mir das Münchner Künstlertheater.

DIREKTOR: Dazu sage ich von Herzen Ja und Amen! Und wenn ich nicht, gleich Ihnen, in so rascher Hoffnung lodere, so ist's, weil ich den Widerstand kenne, der sich allenthalben, wo man nun einmal mit Aufwand von Millionen die prunkvollen, künstlerisch aber fast durchaus unzulänglichen Schaukästen gebaut hat, schon aus pekuniären Gründen, gegen diese Reform aufrecken wird. Und leider, lieber Freund, stimmt es auch noch heute, was mein Herr Kollege im „Vorspiel auf dem Theater" sagt: Immer gilt es, hartes Holz der Gewöhnung zu spalten, worunter ich all die Jämmerlichkeiten rechne, die besagter Vorgänger bei seiner Kundschaft konstatierte; auch „das Lesen der Journale", die anonym fast alle doch von Momus — und nicht von Apollon — redigiert werden. Aber wir haben Faust erlebt und wollen's festhalten: „Wer immer strebend sich bemüht . . ." Doch da kommt Ihre Gattin, uns zum Abendbrot zu holen."

CAMILLE COROT, BADENDE DIANA (PHOT. DURAND-RUEL)

COROTS LANDSCHAFTEN

Endlich verstummt einmal der peinliche Streit. Kunstfreunde, die sich heute noch über Wert und Unwert der neueren französischen Kunst, von Ingres bis zu den Impressionisten, nicht einigen können und mit harten Worten einander befehden, begegnen sich vor Corots Landschaften in gleichem Entzücken. Der Maler grüsst das meisterliche Handwerk dieser Kunst, der Liebhaber geniesst wollüstig die Differenziertheit ihrer ästhetischen Reize, der Naturfreund giebt sich der in die Sphäre des Schönen erhobenen idyllischen Natur hin, der Literat lässt seine Einbildungskraft träumend in diesen Reichen der Romantik sich ergehen und der stumpfste Philister noch wird von den schmeichelnden Rhythmen berührt; der Sentimentale kommt auf seine Kosten und der Naive, der Greis giebt sich der lächelnden Heiterkeit der Stimmungen hin, und das junge Mädchen hängt schwärmend Reproduk-

tionen in ihrem Jungfrauenstübchen auf. Gewiss sehen sie Alle nicht dasselbe und meinen sie nicht nur das Künstlerische. Dass aber Jedermann fortgerissen wird, der Kenner wie der Laie: das eben ist bezeichnend für Corots Landschaftskunst. Sie löst für sich, mit anmutigster Naivität, das schwierigste aller modernen Kunstprobleme: gefällig zu sein und doch tief, musikalisch und psychologisch, poetisch und doch wahr, eine Lyrik zu geben, die jeder Kontrolle der Vernunft standhält und der Versform die stille Sachlichkeit nicht aufzuopfern. Das hat etwas von einem Wunder in dem Jahrhundert der Tendenzen und revolutionären Kämpfe auch in der Kunst.

CAMILLE COROT, IN DER BOURGOGNE (PHOT. DURAND-RUEL)

In Corots Landschaftskunst ist mit modern gewordenem Bewusstsein der in Frankreich unsterbliche Rokokogeist auferstanden. Was die Künste Watteaus, Chardins und Fragonards so heiter adelt: der Drang zum Melodischen, die Lust an der ornamentalen Enveloppierung der Wahrheit, das findet man in Corots Landschaften, ohne Reifröcke, Perrücken, Galanteriedegen und Schäferspiele, wieder. Das Ewige des Rokoko ist in die Lebensatmosphäre unserer bürgerlich nüchternen Zeit übersetzt; ist hinübergerettet worden in ein neues Jahrhundert von einem Künstler, dessen Wiege noch im achtzehnten Jahrhundert schaukelte, von einem Sonntagskind,

CAMILLE COROT, DIE ERNTE (DURAND-RUEL, PARIS)

CAMILLE COROT, LANDSCHAFT IN ARTOIS

(DURAND-RUEL, PARIS)

an dem spurlos die Gewalt der Revolutionen vorbeigegangen zu sein scheint, der unberührt von den unruhig aufrauschenden Entwickelungen der Kunst, Klassizismus, Romantik und Impressionismus neben sich werden sah, seine Kunst jedem lebendigen Zeitwollen verknüpfte und doch aller Unruhe und Problematik fern zu bleiben vermochte. Der Gestalter dieser neuen Rokokograzie steht vor uns als eine derbe, sonnenbraune Bauerngestalt, als ein Künstler, der nur alt und weisshaarig vorstellbar ist, gütig liebevoll wie ein Evangelist, heiter fromm, wie nur der unbedingt Bejahende es sein kann und gesegnet von Allen, die ihm nahe kamen. Ein Glücklicher in einem Jahrhundert, aus dem das Glück geflohen scheint, ein Enthusiasmierter, der im Malen und Bilden Seligkeit empfand und alle Welt daran teilnehmen lassen wollte. Aus der Allmutter Natur wusste er das Melodische abzulesen, er fühlte die Rhythmik ihrer Verhältnisse, die Architektonik ihres plastischen Daseins, das Konzert ihrer Farben und Töne und die Symphonik ihres kosmischen Selbstgenügens. Ein stiller Jubel wärmte das Herz dieses genialen Kindes, wenn er malend vor der Natur sass — und wann that er es nicht! — und floss unaufhaltsam in die Hand, führte den Pinsel, meisterte die Materie und stellte sich selbst dann auf der Leinwand dar.

In Corots Landschaftsbildern spiegelt sich ein Stück Kunstgeschichte. Aber die historischen Beziehungen erscheinen überall wie das Gesetz in der Natur: ganz aufgesogen von der Gegenwart des sinnlichen Lebens. Wie die französische Malerei als Ganzes, nicht nur geographisch, sondern auch dem geistigen Klima nach genau in der Mitte zwischen Italien und den Niederlanden steht, zwischen Süd und Nord, zwischen romanischem und germanischem Wesen, so schwebt im besonderen Corots ganz französische Kunst in bewunderungswürdigem Gleichgewicht zwischen Italien und Holland. Den Jüngling zog es leidenschaftlich nach Italien ins Land Correggios und Giorgiones, und in die Heimat zurückgekehrt, malte er gerne immer wieder seine „Souvenirs d'Italie"; den Mann trieb es nach dem Holland Ruisdaels, Rembrandts und Vermeers und später nach dem England Constables. Zum ersten starken Erlebnis wurde dem Landschafter die Meister-

CAMILLE COROT, DIE FURT (PHOT. DURAND-RUEL)

schaft Poussins. Der Franzose, der Pariser des neunzehnten Jahrhunderts wusste aus dem Lebenswerk dieses schöpferisch genialen Eklektizisten, dessen Tiefe immer noch nicht genügend erkannt ist, das noch Urlebendige, das gallisierte Italienische, das modern Pantheistische, das fliessend Romantische herauszuholen; von ihm lernte er ein neues Verhältnis von Landschaft und Figur. Und neben diesen mächtigen Lehrmeister aller französischen Maler trat Claude Lorrain, der heitere Architektone der Landschaft. Auch als dessen Schüler kann Corot angesprochen werden. Doch hat der Moderne aus dem Heroischen der Claude Lorrainschen Landschaft etwas Lyrisches gemacht, hat die Renaissancekraft feminisiert und die klare Gliederung in weichen Schmelz und malerische Stimmung aufgelöst. Haben diese Lehrer Corot das romantische Element gegeben, den Klang, die Melodie, den Rhythmus und die Form, die sich selbst schmückt, so fügten die Niederländer dann den Sinn für unmittelbare Wahrheit und konkrete Lebendigkeit hinzu. Sie lehrten die grosse Form, die Stilidee zu naturalisieren, die Kompositionsgerüste mit rauschender Natur zu umkleiden und über die Muskulatur der Stillinien die feine, schillernde Haut toniger Malerei ziehen. Dem Analytiker freilich bleibt die organische Verschmelzung des Nördlichen mit dem Südlichen letzten Endes dennoch unerklärlich.

Ein holdes Wunder, spriesst die Blume der Corotschen Landschaftskunst also aus zwei Wurzeln der Vergangenheit zugleich hervor. Und ist doch lebendigste Zeitkunst, die sich in die Schule von 1830 hineinfügt, sich innig berührt mit der Kunst Daubignys, sodann mit der Rousseaus, Diaz' und ihrer Genossen und die doch wieder allein dasteht in keuscher Isoliertheit und auch vom Laien darum ohne jeden Gedanken an Geschichte genossen werden kann. Dies aber ist eben der Beweis für wahrhaft schöne und nothwendige Kunst: dass sie, während sie nur für sich da ist, unwillkürlich doch mit vielen lebendigen Kunstkräften ihrer Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft zusammenhängt. Auch Zukunft ist darum in Corots Landschaftskunst vorweg genommen. Ihr schliesst sich organisch der Impressionismus an, ja, sie ist selbst schon zum guten Theil Impressionismus; auf sie weist die Land-

CAMILLE COROT, BÄUERINNEN AN EINEM SEE (PHOT. DURAND-RUEL)

CAMILLE COROT, ERINNERUNG AN AVRAY (DURAND-RUEL, PARIS)

CAMILLE COROT, SCHLOSS THIERRY

(DURAND-RUEL, PARIS)

CAMILLE COROT, ERINNERUNG AN AVRAY (PHOT. DURAND-RUEL)

schaftskunst Monets und Sisleys, Renoires und Cezannes als auf eine nothwendige Vorstufe zurück. Als auf die Stufe, die von der Romantik leicht und unmerklich zu neuer Wirklichkeitsempfindung führt, von einem Zeitalter ins andere.

Hier wird ein leises Aber laut. Der hochgespannten Empfindung Corots musste nothwendig immer der Manierismus drohen. Das ganz lyrische Empfinden konnte nicht immer die Gefahr vermeiden, die darin liegt, wenn nicht der Sinn den Reim erfindet, sondern der Reim den Sinn erst schafft. Vor allem in den Nymphenlandschaften, in diesen Gebilden fabulierender Romantik, begegnet man darum zuweilen einer leisen Theatralik, einer anmutig dezenten Maniriertheit, einer allzugrossen Süsse der Empfindung. Das Klanghafte liegt zu offen zu Tage, Dieser Gefahr unterliegt aber der Landschafter Corot — nur von ihm ist die Rede; der Figurenmaler ist schon einmal an dieser Stelle ausführlich geschildert worden (Jahrg. III Heft 3) — verhältnismässig seltener als man es erwarten sollte. Der Sinn für innere Natur war diesem gegen sich selbst durchaus wahren Mann so tief eingeboren, dass das anmutig Gefällige immer wieder vom unmittelbar Lebendigen balanciert wurde.

Corot war nicht nur ein Künstler von Phantasie in dem Sinne, dass er romantische Motive zu erfinden und mit Baumsilhouetten, Wasserflächen und blauen Fernen architektonisch poetisch zu bauen wusste, sondern er hatte jene für die Kunst wesentlichere Phantasie, die die Töne und Valeurs so schlagend an ihren Platz zu setzen weiss, dass sich wie im Zauber der Raum herstellt und dass die Gegenstände in ihrer Atmosphäre lebendig zu werden beginnen. Ein Kolorist war er nicht; seine Landschaften sind auf wenige gedämpfte Töne gestimmt. Um so grösser ist die Valeurkunst. Corot ist nicht ein Tonkünstler im Sinne virtuoser Manieristen wie Carrière oder Whistler es sind; sein Lebenswerk erlaubt es vielmehr, hier und da an Rembrandt zu denken. Die Überzeugungskraft seines Stils ist um so erstaunlicher, als er alle Eindrücke der Wirklichkeit immer in dieselben, ihm geläufigen Tonarten transponiert und alles Reale nur durch die sehr subjektiv getönten Farbenscheiben des Temperaments erblickt. Ein staubiges Grün, ein nuancenreiches Grau, ein wenig Braun und eine Andeutung von Blau: das ist in der Regel die ganze Skala; und doch ist es immer die ganze Natur, bis zur letzten räumlichen Tiefe, in all ihrem geheimen

CAMILLE COROT, DER WEIHER (PHOT. DURAND-RUEL)

atmosphärischen Leben, glitzernd in den stillen Wettern aller Jahreszeiten.

Corot braucht nicht erst zu überreden; er überwältigt durch die „zarte Richtigkeit" des Tons, durch die ganz Sinnlichkeit gewordene musikalische Mathematik seiner Komposition, durch die Logik seines Raumgefühls, die sich als Anmut giebt. Und dann ist es vor allem die französische Landschaft, die er malt, diese lieblich rührende Landschaft voll silbernen Duftes. Er malt sie sonntäglich immer geschmückt und im bräutlichen Maiengewand, lenzselig, selbst noch im Winter. In der seidig grau schimmernden, perlenhaft edlen Malerei erscheint alle Romantik der Seele realisiert, alles Sehnen wird wirklich und jede Schwärmerei lebensfähig. Aus Landstrassen, Bauerngehöften, Häusergruppen, Weiden, Gewässern und Ufergebüsch, mit Menschen- und Thierstaffagen — das Wort Staffage wirklich noch im alten akademischen Sinne gebraucht — baut Corot hinter den Schleiern silberner Nebel eine Welt voll jungfräulichen Duftes und zart gehauchter Anmuth, herrlich wie am ersten, Tag doch auch wirklich und lebendig wie zu der Stunde, da sie aus des Schöpfers Hand hervorging. Der Mensch, das Tier sind darin nur Accente; was eigentlich lebt und webt, ist der Raum. Die Staffage ist da, um Maassstäbe und Verhältnisse zu schaffen, um dem pantheistischen Allgefühl symbolische Merkpunkte anzugeben. Es ist darum nicht sehr wesentlich, ob die Nymphen baden, ob Frauen Reisig sammeln, Kinder spielen oder Kühe in der Ferne weiden. Griechengeist ist im Ganzen, darum ist er auch in allem Einzelnen. Zeitlose Wesen sind es, die Corot mit einem an Böcklins Naturphilosophie leise gemahnenden Weltgefühl in seine Landschaften setzt, undeterminierte Menschen, die nicht leiden, sondern das Blumenglück geniessen, da zu sein, still ruhend im Schoosse des Kosmos.

Und hier offenbart sich das Geheimnis der weitreichenden Wirkung, die Corots Landschaften auf

Kenner und Laien ausüben: unmerklich wird der Betrachter dahin geleitet, zu träumen, er selbst wäre eines dieser in einer ewig heiter-stillen Natur glücklich dahinlebenden Wesen. Über die Unrast der Zeit hebt eine Stimmung süssen Friedens ein Weilchen empor; und dafür zahlt man dem Künstler mit einem Beifall, der die Einschränkung nicht kennen mag.

CAMILLE COROT, DER WEG NACH ARRAS (PHOT. DURAND-RUEL)

* SCHELTE A. BOLSWERT, STICH NACH RUBENS

RUBENS
IN ANTWERPEN UND BRÜSSEL

VON

JAN VETH

Ein Holländer unserer Zeit und meines Schlages, der gelegentlich nach Flandern kommt, seinen Geist an alter Malerei aufzufrischen, ist, einmal über die Grenze, leicht geneigt, von der Scheldestadt aus schnell rechts abzuschwenken, das Antwerpen der Spätrenaissance gänzlich zu verschmähen, westwärts weiterzufahren und — wie es bei den bekannten Brügger Ausstellungen schon Jeder that — Gent und Brügge zum doppelten Wallfahrtsziel zu wählen.

Beinahe gehört es gegenwärtig zum guten Ton, früher oder später einmal eine Expedition zu den vlämischen Primitiven gemacht, den mystischen Duft ihrer Kunst eingesogen zu haben; dabei selten eingedenk — nebenbei gesagt — dass die niederländische Kunst aus dem burgundischen Milieu in der Hauptsache weder gerade spezifisch vlämisch, noch wirklich primitiv, noch thatsächlich mystisch gewesen ist.

Antwerpen gilt jedenfalls für die Stadt des

* Die hier mitgeteilten Stiche sind von dem Schüler Rubens', Schelte a. Bolswert unter der Aufsicht des Meisters gestochen worden. D. Red.

Rubens, und wir, mit unserem vielleicht dekadenten Sinn für das Hypersaubere, das Vertiefte, das Verfeinerte, wir mit unserer Neigung zum Ungewöhnlichen, Ungemischten, Unnachspürbaren, wir mit unserer Liebe für die stolz-treuherzigen van Eycks, für den gemütsinnigen Memling, für den nüchtern-stattlichen Bouts, für den würdig-wehmütigen Rogier: wir sind auf den unruhigen, unruhezeugenden Peter Paul, gerade herausgesagt, nicht recht gut zu sprechen.

In den meisten Fällen scheint es uns sicher und angemessen, dem feuerspeienden Berg, der Rubens war, so ein bischen aus dem Weg zu gehen. Der Rubens-Saal im Antwerpener Museum ist wohl einmal schmälend die Fleischhalle genannt worden, und in verschiedenen andern grossen Museen findet man Lokalitäten mit ebenso negativer Anziehungskraft. Die ihnen innewohnende Ostentation lässt es uns unbehaglich zu Mute werden, und wir begreifen eher die Überlieferung, nach der Papa Ingres, so oft er die Galerie mit den Gemälden aus dem Leben der Maria von Medici passieren musste, seinen Regenschirm aufspannte, um soviel Anstössiges vor seinen beleidigten Augen zu verdecken, als uns die schwärmerische Bewunderung für Rubens in den Kopf will, die Delacroix sein ganzes Leben lang mit sich herumgetragen hat.

Als Dante Gabriël Rossetti im einundzwanzigsten Jahr mit Holman Hunt auf dem Kontinent reiste, schrieb er aus der Fülle seines masslosen Erstaunens über die Werke des vlämischen Giganten eine Art Fluchsonett, das in seiner ersten Strophe ziemlich unverhohlen die Gefühle der meisten jungen Maler auch von heute wiedergiebt:

Non noi pittori! God of Natures truth
If these, not we! Be it not said, when one
Of us goes hence: "As these did, he hath done;
His feet sought out their footprints from his youth."

Wenig in der That in Rubens befriedigt oder erfüllt gar unsere gegenwärtigen Maleransprüche. Bei ihm — so klagen wir, wenn wir allein auf seine Formensprache achten — nirgends ein Stück Strammheit, eine aufrechte Haltung, ein straffer Ausdruck; immer die geschmacklos quabbeligen Ausbuchtungen, die frei und lose gewurstelten Konturen, die unruhig verrenkten Bewegungen, das so lärmend sich äussernde Gebärdenspiel. Wenn er nur ein einziges Mal irgendwo etwas gemacht hätte, was einfach fest auf den Füssen stünde, — aber seine Figuren scheinen alle bereit, so vom Fleck weg einen Salto mortale auszuführen. Uns hindert der geschwollene Bombast, der für tiefere Ziele keinen Platz mehr lässt. Unsere nachdenkende Verschlossenheit, unser auf das Innerliche gerichteter Träumersinn kann solche aufbrausende Malerleidenschaft nicht mehr vertragen. Und ich für mein Teil habe es schon als Knabe dem Fromentin übel genommen, dass er so entzückt über Rubens schreiben konnte, in einem Buch, das für Rembrandt keine ungemischte Bewunderung übrig hatte.

Wir sind nun einmal so: unsere wenig gläubige Zeit beugt sich lieber vor Äusserungen innigerer Frömmigkeit; das Zuchtlose, worin die Kunst sich heutzutage ungestraft ergeht, rächt sich heimlich in dem Wählerischen des Kunstgeschmacks, der die ungezügelte Kraft des Rubens kaum anders als degoûtant nennt; der Blutarmut des modernen Malers fährt bei solcher überladenen Verve das kalte Fieber in die Glieder. Und im allgemeinen ist es so bestellt, dass wir, die wir nur allzu schwerlich mit einer abgerundeten Lebensauffassung hervortreten könnten, kaum zögern, selbst ganz elementare Lebensoffenbarungen wie die seinen, rundweg abzulehnen.

Es ist nicht zu verkennen: bei allem, was die Malerei des letzten halben Jahrhunderts beeinflusst, was den besten Malern dieser Zeit vor Augen gestanden hat, spielt Rubens keine Rolle. In dem Geisteszustand der jüngsten Generationen vergegenwärtigt der Begriff Rubens keine lebenweckende Kraft ... Aber doch kennzeichnet dies alles mehr die unbeständigen Neigungen selbst dieser Periode, die uns wirklich bis zum Überdruss als Übergangszeit vorgehalten worden, als dass man daraus die absolute Bedeutung einer Figur wie Rubens ermessen könnte. Denn gegenüber einer Erscheinung von solcher Allure kann die Frage, ob sympathisch oder nicht, doch kaum mehr genügen, und selbst in Stimmungen, in denen wir uns mit dem entschiedensten Unwillen von ihm abwenden, begreifen wir doch noch immer, dass wir es mit einem Riesen zu thun haben. Dies letzte nun wird uns immer zwingen, zu ihm zurückzukehren. Den Homer der Malerei hat ihn Delacroix nicht weniger als dreimal in seinem Tagebuch genannt, und in der That lebt und atmet in Rubens etwas von derselben elementaren Kraft, die das antike Epos trägt, und diese Kraft ist es, die jede wesentlich breite Kunstauffassung allezeit zwingen wird, mit ihm zu rechnen.

Es ist eben der Abstand, der ihn von fast allem scheidet, was wir am höchsten stellen, der es uns

so schwer macht, Rubens würdigend zu begreifen. Ausserdem, unfähig, wie wir zu sein scheinen, uns seiner Grundart zu nähern, sind wir auf Widersprüche, wie er sie uns bietet, noch weniger vorbereitet. Und deshalb müssen wir sogar in unsern zugänglichsten Stimmungen Störendes an ihm finden, das seine wärmsten Bewunderer uns nicht ausreden konnten.

Denn eine Kunst wie die des Rubens giebt uns immer zu erwägen, ob das am geräuschvollsten geäusserte Gefühl nun gerade das Wesentlichste ist, und ob nicht das Sprechende bei ihm oft mit einem allzugrossen Verlust an Würde bezahlt wird. Selbst in einem so effektvollen Gemälde wie die Marter des heiligen Livonius in Brüssel liegt die Heftigkeit des Dramas mehr in dem tumultuarischen Vortrag als in dem ergreifenden Gemütsausdruck. Bei dem Heiligen Franziskus an derselben Wand ist der pompöse Schwung der äusserlichen Tragödie so vollbeherrschend, dass für einen packenden Eindruck kein Platz bleibt. Die appetitliche Veronica, die auf dem Calvarienberg, der nicht weit davon entfernt hängt, dem niedergebrochenen Christus die Stirn trocknet, hat Grübchen in den Wangen. Die an sich selbst köstliche Gruppe schäkernder Engel, die bei kosendem Sonnenlicht in frohem Reigen die gen Himmel fahrende Jungfrau auf der Brüsseler Auferstehung umringen, passen weniger zu einem überirdischen Begebnis, als zum Feiern eines Festes der blühenden Erde. Seine blonden Magdalenen — Ammen aus Milch und Blut — scheinen uns durchweg von greifbareren Herrlichkeiten als denen des Himmels zu träumen. Der Seelenkampf seiner Mater Dolorosa offenbart sich einzig in ihren rot unterlaufenen Augen und ihrem verzogenen Mund; weit entfernt, uns ein Muttergottesbild zu veranschaulichen, bleibt sie eine ihre Rolle nicht vergessende Tragödin. Selbst auf der, wie allgemein anerkannt, gerade besonders ausdrucksvollen Kreuzabnahme in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen, sind die helfenden Personen nicht von Mitgefühl mit dem Gekreuzigten ergriffen, sie thun nur so und denken nicht daran, aus etwaiger Rührung ihre schöne Pose zu verderben. Es fällt schwer, sogar bei solchen Stücken über das Schauspiel wegzukommen, und von stiller Erbauung ist in der That nur zu selten die Rede. Mit den athletischen Muskelbewegungen roher Schergen und dem glänzend Nackten üppiger Busen, bringt er das Lachen fruchtbarer Gefilde, die laut kläffenden Hunde, die prahlerisch prunkenden Harnische, und die flatternden Banner mit in das Gotteshaus. Den durch Hufgetrappel aufgejagten Staub lässt er auch in den Tempel und die Vögel zwitschern im Vorportal. Aber wählen wir einmal, solche Bedenken im Auge, um ihm näher zu kommen, ein nicht weinerliches, nicht blutiges, nicht im schlechten Sinne theatralisches Bild wie die Anbetung der Könige im Antwerpener Museum. Nehmen wir uns dann vor, dabei nichts von ihm zu verlangen, was er nicht Sinnes ist zu geben, und sehen wir, ob wir uns dann nicht besser mit ihm verständigen können.

In der That ist die vlämische Betriebsamkeit, die vlämische Überschwenglichkeit, die vlämische Prunksucht hier von allem Barocken befreit und in wirklichen Glanz umgesetzt. Wohl zu verstehen: in fleischlichen Glanz. Denn eher als eine Anbetung hat man hier doch ein sehr weltliches Paradieren vor Augen und die reichaufgeputzten Könige kommen und huldigen: wahrlich nicht einem geistigen Begriff, sondern dem blühenden Leben selbst. Rubens war in dem kirchlichen Dogma zu Haus wie nur Einer, aber die christlichen Legenden schienen für ihn keinen heiligeren Sinn zu bergen als die heidnisch-mythologischen Erzählungen, die er sich beim Malen so gern vorlesen liess — wenigstens scheint das Pathos, das er einigen seiner Altarstücke verlieh, von unverfälschterem Gehalt als der Pantheismus, dem er zeitlebens mit so ritterlicher Vorliebe gehuldigt hat. Rubens wollte zum Himmel steigen, blieb aber bis an die Kniee im holländischen Käse stecken, hat ein Spötter von ihm gesagt, — aber enthält dieser Ausspruch nicht eigentlich mehr Witz als Wahrheit? War er wirklich gesinnt, die Segnungen des Irdischen für die ungekannter Regionen preiszugeben?

Hatte sein Trachten nach dem Überirdischen nicht im Grunde den Charakter von Gelegenheitsbeziehungen? Liebte er nicht dieses Leben leidenschaftlicher als irgend ein anderer Sterblicher? Muss es nicht doppelt zweifelhaft erscheinen, ob er wirklich bei seinem Tode — wie ein Zeitgenosse berichtet — im Himmel die lebenden Modelle seiner Bilder anschauen wollte? Hat er sich nicht eher seinen Himmel nach der Erde als seine Erde nach dem Himmel gebildet? Die Demut von van Eyck und Memling und die straffe Andacht von Massys waren bei ihm bis ins Mark vergessen, und fremd wie wir der klerikalen Kultur der Gegenreformation gegenüberstehen, fragen wir uns, wie es möglich war, dass die Kirche solche Zügellosig-

PETER PAUL RUBENS, BAUERNHOF IM WINTER, ZWEIFARBIGE ZEICHNUNG

keit weiter beschirmen konnte. Wenn Aretino an Michel Angelo schrieb, er schäme sich als Christ der Freiheiten, welche dieser sich beim Jüngsten Gericht erlaubt habe, und es sei ihm zu Mute, als habe Buonarotti, anstatt der erhabensten Kapelle der Christenheit ein wollüstiges Bad mit Gemälden ausgeschmückt, dann verwundert man sich darüber, wieviel irreligiösere Freiheiten man sich noch von dem gläubigen vlämischen Malerfürsten gefallen liess. Oder hat man je von Altargemälden gehört, die weniger priesterlich als die von Rubens gewesen wären? Sah man je eine religiöse Kunst übermütiger mit der Religion umspringen? Niemals richtete sich eine Malerei weniger nach Vorschrift, Kanon, Tradition. Niemals hat ein Maler seine Aufträge mehr zu seinem eigenen Vergnügen aufgefasst und hingemalt.

Selten sicher wurde eine gewagtere Zusammenstellung als die der Antwerpener Drei Könige, brutaler und unerwarteter und zugleich selbstverständlicher und ungekünstelter komponiert. Nirgends spürt man etwas Vorbedachtes, nichts von Fugen, nichts von der Zusammensetzung. Wo es ihm auch beliebt, seine beweglichen Figuren hinzuschleudern, immer kommen sie auf ihre Füsse zu stehen, wo er auch seine wehenden Draperien hinfallen lässt, sie bilden überall noch ein annehmbares Kleidungsstück. Es ordnet sich stets, löst sich gemächlich auf, und alles scheint von selbst so geschehen zu müssen.

Auch was die Farben betrifft, die klaren Farben, worin der Maler schwelgt. Denn hat man je Knallrot und Karmoisin, sanften Purpur und Altgold, Smaragd und Amethyst und zwischen all dem was nicht noch an durchsichtigen Nuancen mehr in stolzerem Zusammenspiel fliessender, ja strömender sich fügen sehen? Sie scheinen auf die riesenhafte Leinwand geblasen zu sein, aber geblasen mit der Kraft des Sturmwinds. Hier gilt es: sehen und malen, — unbesehn, flottweg, in einem königlichen Rausch des Entzückens, mit schäumender Kraft, ja mit Posaunenschall. Aber hinter dem scheinbar willkürlichen Sichgehenlassen, hinter dem saftigen Malen mit zuckenden Ölen, hinter der ungekannten Bravour des Anstreichens verbirgt sich trotzdem eine seltsame Erfahrenheit, — man achte auf getüftelte Finessen wie die kühlblauen Tippchen gegen das Rosa der Kuhschnauze, die von hinschwindender Tonzartheit ist — auf diese Farbenauflösung ist lediglich hingearbeitet, um eine freiere Farbenentfaltung hervorbringen zu können.

Das Chaos selbst scheint wieder hervorgesucht, aber vor unsern staunenden Augen zu freudigerer Harmonie, zu üppigerer Schöpfungsblüte erstanden.

Denn die klatschige Farbe, die züngelnden Lichter und der leichte Schwung der majestätischen Linien — sah man je eine unwahrscheinlichere Figuren-Improvisation als diesen alten graubärtigen Bannerherrn mit dem flammend wallenden roten Mantel! — ordnen sich zu einer Vision triumphal wollüstiger Lebenskraft, zu einem Fest, einem Prunkgepränge, einem Siegeszug von Königen mit ihrem reichen Gefolge, die sich in diesen pomphaften, durch Anbringen eines korinthischen Säulenschafts in einen Palast umgewandelten Stall von Bethlehem hineindrängen, um in feuriger Verehrung ihre verschwenderischen Gaben der Fürstin und ihrem Kinde zu Füssen zu legen. Seine Lust am fleischlich Nackten hat er noch in den gegen den blauen Himmel leuchtenden, auf schalkhaften Kameelen hochberittenen Sklaven ausgelassen. Es ist der Überfluss des Lebens darin und daherum zusammengeschmettert zu diesem bunten Aufzug, der sich in verwegener Verzückung um die schöne blanke junge Frau mit dem höfischen Kinde schart; und aus dem Lippenspiel und Augenfunkeln der Umstehenden blinkt in diesem quasi — heiligen Bilde, und wirklich unverhohlen, die Mimik des Minnehofs hervor; kein Wunder, wenn man bedenkt, welches eigentlich die Lebensvision des Malers war, — denn hat für diesen Günstling des Glücks, der ein Leben ohne Sorgen in vollen, in übervollen Zügen zu geniessen wusste, das Dasein im Grunde je anders als eine ewige Hochzeit gestrahlt?

Sonderbarer Gegensatz: der andere, der grosse Ketzer in Kunst und Leben, der Maler des Vertraulichen, der wahren Wirklichkeit, des Bürgerlichen, er war der eigentliche Träumer, der Dichter, der Seher, der Gottesdiener. Und dieser wissenschaftliche Grandseigneur, der seine Werke dem Dienste der Heiligen Kirche geweiht sah, er giebt uns zum Schluss und als bestes seiner Kunst, die Liebe für das beinahe tierisch Gesunde, für das physische Wohlergehen, für die überfliessende Fruchtbarkeit. Dieser Riese der Expansion erweckte viel weniger das Unsichtbare als er das Naheliegende, im vollen sinnlichen Leben selbst bejubelte, und so fasste er das christliche Dogma auf, dass er uns die Mutter Gottes, die Mater Misericordiae, recht besehen, doch nicht anders dargestellt hat wie eine verführerische Abundantia.

Im Chorumgang der St. Jacobskirche in Ant-

SCHELTE A. BOLSWERT, STICH NACH RUBENS

werpen steht in Rubens' eigener Grabkapelle ein Altarstück seiner Hand, worauf der St. Georg des Malers eigene Züge trägt. Das Ungetüm, das er selbst da in Rittergestalt tötet, ist der Drache, als welcher ihm das Nachdrückliche, das Zähe, das Versteifte, das Sterile erschien. Man verurteile diesen Eifer gegen geistige Neigungen, aus welchen andererseits soviel Tiefsinniges und Schönes geboren wurde, aber man richte den Meister nicht, bevor man ihn in seiner eigenen Richtung frei heraus zu Wort hat kommen lassen.

Denn man muss Rubens nachsagen, dass er niemals versucht hat, andere Gefühle auszudrücken, als die wesentlich in ihm wohnten, dass er sich niemals Gewalt anthat, dass er frohmütig die Welt, die vor ihm offenbar lag, hinnahm und mit ihr glücklich wurde. Er war nicht der Mann, das Malen an andern Gegenständen zu versuchen, als denen sein Talent sich anpasste. Aber welchen Umfang, welchen Reichtum hatte dies in sich selbst! Denn, können wir über sein frapper juste hier und da auch Zweifel hegen, sein frapper fort und sein frapper souvent bietet schwerlich Anlass zu Meinungsverschiedenheiten. In einer schwindelerregenden, man kann wohl sagen Überproduktion, macht er nirgends den Eindruck, als hätte er sein Pulver verschossen, seine Wohlgenährtheit zu geringerer Freigebigkeit abmagern lassen. Wie schwermassige Fleischklumpen seine zügellose Phantasie auch zu tragen erfand, man kann nicht sagen, dass er sich je daran verhoben hätte. Einen Künstler von solcher Umfassungskraft muss man nicht nach vereinzelter Bruchstück-Malerei beurteilen. Ich weiss es wohl, den Schwung, auf den Rubens Wert legte, findet man kerniger, mit ausgesprochenerer Grazie und mehr Geschmack auch bei seinen Zeitgenossen wieder; und geht man gerade über die Strasse in die kleine Galerie des Herzogs von Arenberg, findet man da (oder ist es wahr, dass man fand sagen muss?) ein stillleuchtendes Durchblickchen von de Hoogh und ein wunderklares Köpfchen von van der Meer, die alles, was der rumorige Kolorist an Vortrefflichem gebracht hat, zu eitelem Spiel verkleinern. Aber wenn Rubens nichts von Interieurpoesie in sich hatte, wenn der oratorische Schall ihm lieber ist als das herzerweichende Flüstern, muss man doch

PETER PAUL RUBENS, ANBETUNG DER KÖNIGE

MUSEUM ANTWERPEN

SCHELTE A. BOLSWERT, STICH NACH RUBENS

immer vor Augen halten, dass seine Gemälde durch Art und Bestimmung gerade ganz auf das Schallbrett berechnet sind und dazu bestimmt, Pfeiler und Gewölbe zu überschreien, und dass die Kraft, der Glanz, die Vehemenz ihn der Zierlichkeit und des feineren Reizes überheben. Nein, er war kein Maler, der minutiös betrachtet sein wollte, er, Rubens, der Menschenkneter im grossen, der, wie es ihn gelüstet, vor unseren bestürzten Augen ganze Haufen menschlicher Körper aufeinanderstapelt oder niederschmeisst, sie an Schnüre reiht und aufpeitschend durch den Raum schiessen lässt, der Orgien des Fleisches bereitet, wo das Fleisch taumelt und wogt und schäumt, dass es, wie ein Urelement, Wasser, Feuer und Erde in sich aufnimmt, in sich emporschwillt, in sich ausdröhnt, wie zur unendlichen Verherrlichung der wütenden Fruchtbarkeit selbst.

Oben sprach ich von der Abneigung, die Rossetti als junger Mann gegen die Kunst des Rubens empfand, und darum scheint es mir doppelt wichtig daran zu erinnern, wie sogar er, der den exklusiven Präraphaelitismus beseelte, in späteren Jahren dennoch unter die Macht des vlämischen Genies geraten ist. Vierundzwanzig Jahre nach der Abfassung des hier angeführten Fluchsonetts lässt er sich in einem Brief an seinen Bruder mit Ärger über das Verbrennen eines Rubens'schen Gemäldes aus, und es ist bemerkenswert, dass es sich um ein Jagdstück handelte.

Als Landschaftsmaler im allgemeinen kann man Rubens anstandsloser bewundern als in seinem übrigen Werk, wo wir nun einmal den in allen Sätteln gerechten Weltmann nicht vergessen; gab es doch unter seinen vielen Aufträgen kein Machwerk, in dem er nicht noch immer eine schöne Gelegenheit fand, etwas von seiner blühenden Lebensüppigkeit anzubringen. Aber als saubrerer, relativ schlichterer Maler des Pastoralen macht er den Eindruck, ohne sich je zu überschreien, schlechtweg aus freier Brust gesungen zu haben, weil er es nun einmal nicht zurückhalten konnte. Zumal seine Fähigkeit, allem ein ungestümes organisches Leben mitzugeben, kommt in seinen Darstellungen des Landlebens glücklicher als in seinen grossen Figurendarstellungen zu ihrem Recht. Wenn man auf seinen Landschaften die Bäume wachsen, die Flüsse strömen, die Äcker schwellen und die Wolken ziehen sieht wie bei keinem Andern, so offenbart sich hierin die besondere Kraft, die uns, mehr als das Übermässige in seinen Figurenstücken, wie natürliche Epik anmutet. In jedem Fall kann man den Grossmeister der Malkunst ungestörter geniessen.

Nicht minder verhält es sich so bei den Jagdaufzügen, und es scheint mir darum nicht zufällig, wenn wir Rossetti unter dem Eindruck gerade eines solchen Bildes finden. Es ist mir sogar einmal der Gedanke gekommen, ob dergleichen Gemälde nicht den rechten Schlüssel bieten, mit dem man, ich sage nicht, alle Schöpfungen von Rubens geniessen lernen könnte, aber durch den man den ganzen glänzend picturalen Rubens, von welchem doch im Grunde genommen alle seine Werke zeugen, zuguterletzt besser erfassen könnte.

Und weil ich mich hier auf Antwerpen und Brüssel beschränken möchte, denke ich vor allem an ein Bild, das denn auch wirklich nichts von dem überfertigen Gelegenheitsmaler zeigt, dagegen seine blutreiche Kraft in ihrer ganzen Herrlichkeit entfaltet, — den mächtigen Wald im Brüssler Museum meine ich, der, wie man weiss, bis zu des Meisters Tode in dessen eigner Sammlung blieb.

Im Vordergrunde sieht man da den vorüberrasenden Jagdzug von Atalante und Meleager, dicht auf den Fersen dem gehetzten kaledonischen Eber, der bereits einen Pfeil zwischen den Schulterblättern, zwei schnelle Hunde auf dem keuchenden Leib, nun dem Rand eines Flusses genaht ist, an dessen anderem Ufer ein athletischer Jäger unverzagt bereit steht, das wüste Tier mit seinem Speer aufzufangen.

Aber die tiefen Farbenchoräle, die aus der ungestalten Pracht turmhoher Verästungen und erschreckender Blätterscharen darüber und dahinter empordröhnen, gellen durch das ganze Gemälde wie Posaunen des Heldenmuts; der grosse heroische Wald, durch den die mythologische wilde Jagd wie ein brausender Orkan hinwütet, ist wie die breitorchestrierte Begleitung zu der aufjauchzenden Sinnenlust dieses kühnen Zuges; und wie laute Jubelklänge in dieser herrlichen Tonschöpfung, scheint mehr als eine flammende Feuerkugel sich hinter der gigantischen Vegetation, hinter den Mengen dräuender Blätterkronen, hinter den wallenden Büscheln dunklen Laubwerks, des Sengens müde sich nach dem topasfarbenen Horizont zu wälzen, inzwischen mit vollen Streifen noch einen feurigen Abschied sprühend über bebende Blattriffe von brennendem Kupfer und kochendrotem Gold.

Vor diesem elektrisierten Gobelin wie von röstendem Bernstein heiss durchglüht und voll der mitreissenden Kraft des weithin winkenden Andeutens, dem Rubens vor dem sorgsamen Ausführen immer den Vorzug gab, steht man gefesselt wie vor

SCHELTE A. BOLSWERT, STICH NACH RUBENS

einem jener hochgetragenen Werke, bei denen das menschliche Gestaltungsvermögen, ich sage nicht bis in seine lauterste Tiefe, aber doch bis zur äussersten Spannweite reicht, und selten in der Geschichte der reinen Malkunst, — und ich vergesse hier keineswegs die stolzesten picturalen Ausbrüche von Constable oder Monticelli, von Turner und Tiepolo, und nicht einmal die von Goya und Delacroix, — ist in kühnerer Lust eine grandiosere Vision einem mächtigerem Pinsel entflossen, als dies aus Titanen-Phantasie gezeugte Hohelied von dem heroischen Lebensfeuer.

SCHELTE A. BOLSWERT, STICH NACH RUBENS

INDISCH-ISLAMISCHE MINIATUREN

VON

FRIEDRICH SARRE

INDISCH-ISLAMISCHE FEDERZEICHNUNG, MITTE DES 17. JAHRH.
BIBLIOTHEK DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS, BERLIN

Die während der Monate Mai und Juni in der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin veranstaltete Ausstellung war dem islamischen Orient gewidmet. Abgesehen von Aufnahmen und Abbildungen charakteristischer Gegenstände des orientalischen Kunstgewerbes sahen wir eine Reihe von Original-Handschriften und Miniaturmalereien. Ein Koran vom Jahre 1442 zeigte den üblichen Buchschmuck dieser Zeit in reichen, in Blau und Gold ausgeführten Ornamenten, die die dekorative Schrift umrahmen. Unter den weltlichen, mit figurenreichen Kompositionen geschmückten Büchern nahm eine indische Handschrift von Nizamis Alexander-Buch die erste Stelle ein. Aber nicht die bunten, Kampf- und Hofszenen veranschaulichenden Illustrationen, vielmehr die jene ziemlich rohen Bilder umgebenden Randleisten sind es, die hier unsere Bewunderung erregen. Sie sind auf braun getöntem Papier in flüssigem Blattgold, nachdem die Umrisse in schwarzer Tusche vorgezeichnet waren, mit feinem Pinsel aufgetragen und zeigen Bäume und Pflanzen, zwischen denen als Staffage natürliche und Fabeltiere, Kampf- und Jagdszenen in buntem Wechsel wiedergegeben sind. Was an diesen Randleisten, die unwillkürlich an Dürers berühmtes Gebetsbuch erinnern, vor allem in die Augen fällt, ist die sichere Zeichnung, das feine Gefühl für Raumfüllung und Linienrhythmus; aber wem derartige Kunstschöpfungen nicht fremd sind, der sieht auch sofort, dass es sich hier um eine späte, schon etwas konventionelle Arbeit handelt, und dass sie in künstlerischer Feinheit keinen Vergleich mit dem Buchschmuck aushält, der zweihundert Jahre früher auf persischem Boden her-

gestellt wurde, und von dem wir in den Randleisten des Alexander-Buchs eine späte indische Nachahmung erkennen. Das Buch trägt das Datum 1756.

Auch die Einzelblätter mit figürlicher Darstellung, die die Wände des Ausstellungssaales schmückten, sind nicht persischer, sondern indischer Herkunft. Eine Serie von Federzeichnungen des späten 17. und 18. Jahrhunderts geben indische Mogulkaiser und Würdenträger als Krieger und Jäger zu Pferde, oder in reicher Hoftracht zu Fuss, wieder. In diesen hie und da durch diskret angebrachte Farben oder durch etwas Gold belebten Federzeichnungen bewundern wir auch wiederum die sichere Zeichnung sowie den scharfen Blick für das Charakteristische einer Persönlichkeit. Eine Anzahl von derartigen indischen Zeichnungen ist, wie man nachweisen konnte, im Besitz von Rembrandt gewesen und von ihm kopiert worden; als orientalische Originalarbeiten sind sie ihm für die Wiedergabe biblischer Szenen von der höchsten Bedeutung gewesen und vielfach von ihm benutzt worden.

An diese Federzeichnungen reihen sich vollständig in Farbe ausgeführte Einzelblätter an; auch sie sind indischer Provenienz. Vier Blätter gehören zu derselben Folge. Auf einer weissen Marmorterrasse, hinter deren Ballustrade die Baumkronen eines Parkes sichtbar werden, sitzen auf einem gelben Teppich, gelehnt an Goldbrokatkissen, je zwei weissgekleidete Männer in feierlicher Grandezza sich gegenüber, im Gespräch oder beim Genuss der Wasserpfeife behaglicher Ruhe hingegeben. Blau-grüner Himmel bildet den Hintergrund, und oben im Zenit sehen wir eine Kette violetter, goldumrandeter Wolken. Der Künstler hat die Zeit unmittelbar nach dem Sonnenuntergange und die Erholung bei beginnender Kühlung nach heissem Tage wiedergeben wollen. Eine andere, durch den Dargestellten, den jugendlichen afghanischen Fürsten Achmed Schah (1724 bis 1773), näher datierte indische Miniatur legt weniger Nachdruck auf die Stimmung. Das Blatt ist aber, abgesehen von der besonders feinen und detaillierten Ausführung, als Porträt von besonderem Interesse; erst vor kurzem wurde es als Geschenk eines Gönners der Bibliothek im Pariser Kunsthandel erworben.

Welchen Eindruck der, der den islamischen Orient nicht kennt und den Äusserungen seiner Kunst fern steht, von diesen indischen Miniaturen und von ihren besseren Vorgängern, den persischen, empfängt, vermögen wir nicht zu beurteilen. Es mag das Fremdartige des Vorwurfs, das Fehlen richtiger Perspektive u. a. m. einer unbefangenen künstlerischen Würdigung hinderlich sein und einen objektiven Genuss erschweren. Das Gleiche ist aber auch bei der japanischen und chinesischen Kunst der Fall, ja noch in verstärktem Masse; denn die Kunst des buddhistischen Ostens steht doch eigentlich unserem Empfinden unendlich viel ferner wie die der islamischen Länder Vorderasiens, mit denen uns seit dem frühen Mittelalter nie abgebrochene Beziehungen verknüpfen. Die Federzeichnungen und farbigen Blätter der besten persischen Miniaturmaler des 16. Jahrhunderts sind den Schöpfungen hervorragender chinesicher und japanischer Maler vollkommen ebenbürtig; ihre künstlerische Qualität ist keine geringere (vgl. Kunst und Künstler II. 1904 S. 176—179). Mit der mehr und mehr wachsenden Kenntnis der islamisch-orientalischen Kunst wird sich auch ihre Wertschätzung heben, und wir müssen dem Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums, Peter Jessen, dankbar sein, dass er diesen bisher in Berlin stiefmütterlich behandelten Zweig der asiatischen Kunst in seiner Abteilung pflegt und durch eine Ausstellung auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat.

Überhaupt beginnt man in Berlin nach dem Vorgange von Paris, London und New-York dem islamischen Orient mehr und mehr Interesse entgegenzubringen. Die vorläufig im Kaiser Friedrich-Museum untergebrachte islamische Abteilung hat in der letzten Zeit eine grosse Anzahl von Neuerwerbungen aufzuweisen. Abgesehen von den staatlichen Instituten fängt auch der Berliner Kunsthandel an, sich mit wertvollen älteren Erzeugnissen muhammedanischer Kunst zu befassen; so war die Firma R. Wagner in jüngster Zeit im Besitz von koloristisch sehr reizvollen mittelalterlichen Fayencegefässen persischer und kaukasischer Herkunft, während Ludwig Glenk zurzeit eine sehenswerte Ausstellung von persischer Kunst veranstaltet hat, die die verschiedenartigsten Gegenstände, Metall, Keramik, Stoffe, Teppiche, Miniaturen umfasst. Dies alles wird hoffentlich dazu beitragen, die Sammelfreudigkeit und das Verständnis für gute orientalisch-islamische Kunst in Berlin zu heben.

EIN BLATT AUS NIZAMIS ALEXANDERBUCH. INDISCHE ARBEIT VOM JAHRE 1756

(BIBLIOTHEK DES KUNSTGEW.-MUSEUMS, BERLIN)

INDISCH-ISLAMISCHE MINIATUR, UM 1700

BIBLIOTHEK DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS, BERLIN

PAUL CÉZANNE, BLICK AUF SEPTENNE

ERINNERUNGEN AN PAUL CÉZANNE

VON

EMILE BERNARD

(FORTSETZUNG)

Eines Abends forderte Cézanne mich auf, in sein Zimmer zu kommen, um die Gravüre eines Van Ostade anzusehen, die für ihn das Muster aller Vollkommenheit war. Mir fiel als Schönstes in diesem Zimmer ein Blumenaquarell von Delacroix auf, das er nach der Auktion bei Choquet von Vollard erstanden hatte. Schon immer hatte er es bei dem Sammler, seinem alten Freunde, bewundert und oft gute Lehren über Tonwerte daraus geschöpft. Er hütete das Aquarell sorgfältig, es war eingerahmt, und um ein Verblassen der Farbe zu vermeiden, war es, bequem zur Hand, gegen die Wand gekehrt. Sein Zimmer war äusserst einfach, gross und hell, das Bett stand in einem Alkoven, wo mitten an der Wand ein Kruzifix hing.

Da im Atelier eine neue Auflage der Anatomielehre der Academie des Beaux Arts von Tortebat lag, deren Stiche von Tizian, und wie Andere behaupten, von Jean de Calcar herrühren sollen, sprachen wir von den Meistern der Anatomie. In dieser Wissenschaft war Cezanne wenig bewandert, dennoch hatte Lucas Signorelli immer seine Aufmerksamkeit gefesselt, allerdings mehr was den Stil, als was das Studium der Muskeln anbelangt. Und gerade Das war es, was ihn bei seinen Arbeiten in Verlegenheit brachte, wenn er nicht nach der Natur malte, denn er beherrschte die Form nicht durch Wissen und die Gewohnheit des Modellstudiums.

Die Jugend Cezannes war ausschliesslich dem Nichtsthun und der Literatur gewidmet; zwar hat er damals viel gemalt, aber immer noch unsicher, er tastete sich noch über Courbet und Manet vorwärts. Ich für mein Teil liebe, was ich von jener Zeit her kenne es sind; bereits Werke eines wahren

Künstlers. Doch die Form, bei weitem nicht so vornehm gesehen wie er sie später fand, war durch die in der Manier Daumiers übertrieben dick aufgetragene Farbe oft schwerfällig. Ich sah bei dem alten Tanguy, dem Farbenhändler in der Rue Clauze, einmal eine nackte, liegende Frau, die trotz ihrer Hässlichkeit ein meisterhaftes Kunstwerk war; denn diese Hässlichkeit war von jener unbegreiflichen, packenden Grösse, die Beaudelaire zu dem Ausspruch veranlasst:

„Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts."

Dies wahrhaft immense, auf ihrem Bett lang ausgestreckte Weib, das an die „Riesin" des eben genannten Dichters erinnert, hebt sich hell von einer grauen, mit einem naiven Bildchen geschmückten Wand ab. Im Vordergrunde flammt ein roter Stoff, der über einen groben Stuhl geworfen ist. Ausser dieser liegenden Frau sah ich noch das Porträt des Malers Achille Empéraire, eines Gefährten von Cézanne. Ich fragte Diesen mehrmals nach dem Künstler, den er sehr geliebt zu haben schien, und von dem er mir eine schöne, bei Suisse gezeichnete Aktstudie zeigte. „Er war ein sehr talentvoller junger Mensch," sagte er, „ihm war von der Kunst der Venezianer nichts verborgen. Ich sah oft, dass seine Sachen den ihren gleichwertig waren. Kürzlich wurde hier das Mobiliar eines Cafés versteigert, in dem sich zwei Bilder von ihm befanden, aber ich wusste den Tag der Auktion nicht. Dennoch habe ich mir vorgenommen, sie mir zu verschaffen, ich bedaure sehr, dass sie mir entgangen sind." Der alte Tanguy hatte mir früher von diesem Achille Empéraire gesprochen und mir von seinem kümmerlichen Leben erzählt; er erhielt von seiner Familie nur 15 Frcs. monatlich und hat das schwierige Problem gelöst, in Paris mit fünfzig Centimes täglich zu leben. Das Elend hat ihn sicherlich getötet, denn er ist noch jung an Entkräftung und Erschöpfung gestorben. Auf dem Porträt meines alten Lehrers ist er im Schlafrock, auf einem grossen Armstuhl sitzend, dargestellt, seine hageren Hände hängen über die Lehne, der offene Schlafrock lässt die magere, nur mit Unterhosen bekleideten Beine sehen, die beiden Füsse stehen auf einem Wärmer. Cézanne hat ihn gemalt, wie er nach seinem morgendlichen Bade auszusehen pflegte. Der überlebensgrosse Kopf mit langem Haar ist schön und ausdrucksvoll, Schnurr- und Zwickelbart zieren Lippen und Kinn; die sehr grossen Augen mit den schweren Lidern sind voll Mattigkeit. Dieses Bild wurde vermutlich nach dem Kriege in den Salon geschickt und ebenso wie die liegende Frau abgewiesen. Ich entdeckte es unter einem Haufen anderer, sehr mittelmässiger Bilder bei Julien Tanguy, der mir die Geschichte erzählt hat. Er musste es vor Cézanne, der ihn oft besuchte, verstecken, denn Dieser hatte beschlossen, es zu vernichten. Jetzt ist es im Besitz des belgischen Malers Eugène Boch in Monthyon bei Meaux.

Cézanne hat sein Leben lang von seiner Zulassung zum Salon geträumt. Er hat das ganze Leben darunter gelitten, dass er abgewiesen wurde und sprach noch oft davon, was er für den Salon Bouguereau machen wollte. (Es kümmerte ihn wenig, dass dieser Unternehmer gestorben war, für ihn hatte sich nichts geändert.) Er hatte die Absicht, eine Apotheose Delacroix, zu malen, und zeigte mir den Entwurf dazu. Der tote Meister der Romantik wird von Engeln emporgetragen, einer von ihnen hält seine Pinsel, der andere seine Palette. Darunter breitet sich eine Landschaft aus, in der Pissaro vor seinem Motiv steht. Zur Rechten Claude Monet und im Vordergrunde Cézanne, der rückwärts mit einem Spiess in der Hand, einer Jagdtasche an der Seite und einem grossen Hut auf dem Kopfe ankommt; zur Linken applaudiert Herr Choquet den Engeln, und in einer Ecke steht ein bellender Hund (nach Cézanne das Symbol des Neides), der die Kritik repräsentiert. Er erwies mir die Ehre, mich an Stelle von Herrn Choquet setzen zu wollen und liess sogar eine Photographie in der für diesen Zweck gewünschten Stellung von mir machen, allein er starb, ohne sein Werk vollendet zu haben.

Cézanne war zu meinem grossen Staunen kein Feind der Benutzung von Photographien seitens des Malers, aber für ihn musste sie eine genaue Wiedergabe der Natur sein. Er hat auf diese Weise einige Malereien gemacht und sie mir bezeichnet, aber ich erinnere mich ihrer nicht mehr.

Wir verliessen das Atelier bald, um zusammen zu dem „Motiv" zu gehen. Er führte mich vor die Sainte Victoire, und wir begannen dort jeder eine Studie, er in Aquarell und ich in Öl. Als wir zurückgingen, führte er mich, um eine kleine Strecke abzukürzen, an eine sehr abschüssige und schlüpfrige Stelle.

Er ging voran und ich folgte ihm. Mit einemmal trat er fehl und wankte. Ich versuchte sogleich, ihn aufzuhalten, doch kaum hatte meine Hand ihn berührt, als er in grosse Wut geriet, fluchte und mich schalt, dann vorauslief und mir ab und zu

PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

furchtsame Blicke zuwarf, als hätte ich es auf sein Leben abgesehen. Mir war dies wunderbare Benehmen ganz unbegreiflich. Sein Misstrauen gegen mich schien jetzt ebenso gross zu sein wie vorher seine Freundschaft. Ich war so verstört dadurch, dass es mich ganz ratlos machte.

Ich kannte meinen alten Meister seit zu kurzer Zeit, um die ganze Wunderlichkeit seines Charakters zu kennen. Als ich weit hinter ihm blieb und er seine Schritte immer mehr beschleunigte, nahm ich mir vor, das Atelier nicht zu betreten, wenn er die Thür vor mir schloss, ich wollte nach Aix weitergehen und am nächsten Tage wiederkommen, um eine Erklärung zu erhalten. Er trat ins Haus und liess alle Thüren offen, wie um mich aufzufordern. Ich folgte dieser Einladung und ging hinein, um meinen Farbenkasten im Arbeitszimmer abzustellen. Als ich darin war, hörte ich die Thür seines Ateliers mit grossem Gepolter öffnen, eilige Schritte erschütterten die Treppe, ihm quollen die Augen aus dem Kopf: „Ich bitte mich zu entschuldigen, ich wollte Sie vor dem Fallen bewahren," rief ich. Da schimpfte er fürchterlich und erschreckte mich durch seine grimmige Miene. Er stammelte: „Niemand soll mich anrühren ... niemand mir etwas wegschnappen. Niemals! Niemals!" Es half nichts, dass ich ihm meine That als herzlich und respektvoll darstellte und erklärte, dass ich nur versucht hatte, sein Fallen zu verhindern. Fluchend stieg er wieder in sein Atelier hinauf, indem er die Thür so heftig zuschlug, dass das Haus bis in den Grund erzitterte, und ich hörte dann noch einmal etwas von „wegschnappen". Mit schwerem Herzen und ärgerlich über den unvorhergesehenen und unerwarteten Zwischenfall, verliess ich das Atelier vor der Stadt mit dem festen Entschluss nicht mehr dahin zurückzukehren. Ganz traurig ging ich nach Haus und konnte abends nichts essen. Als ich zu Bett gehen wollte, klopfte es an die Thür. Es war Cézanne, der kam sich zu erkundigen, wie es mit meinem Ohr stehe (ich hatte nämlich seit einigen Tagen ein krankes Ohr). Er war sehr liebenswürdig und schien nicht mehr zu wissen, was vor einigen Stunden vorgefallen war. Ich fühlte mich so angegriffen, dass ich nicht schlafen konnte, und am nächsten Tage, während seiner Abwesenheit vom Hause in Aix suchte ich Frau Brémond auf. Ich schilderte ihr den Vorgang und meine Verstimmung, dass Cézanne vielleicht einen Mangel an Respekt von meiner Seite darin sehen könnte. „Er hat den ganzen Abend lobend über

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

Sie gesprochen," erwiderte sie. „Sie dürfen sich übrigens nicht darüber wundern, er erträgt es nicht, dass man ihn anrührt. Ich sah oft Ähnliches mit Herrn Gasquet, einem Dichter, der ihn häufig besuchte. Selbst wenn ich an seiner Seite gehe, darf nicht einmal mein Kleid ihn streifen."

Am nächsten Tage vermied ich, wie er am vorhergehenden Abend, von dem Abenteuer und seinem Zorn zu sprechen. Da sagte er: „Kümmern Sie sich nicht darum, mir passiert so etwas wider meinen Willen, ich ertrage keine Berührung und der Grund dafür liegt weit zurück." Dann erzählte er mir von einer ihm zugefügten Bosheit eines Kindes, die er nicht vergessen konnte: „Ich stieg ruhig eine Treppe hinunter, als ein Gassenjunge, der mit grösster Geschwindigkeit das Geländer hinabglitt, mir im Vorüberkommen einen so heftigen Stoss mit dem Fuss versetzte, dass ich fallen musste; das Unvorhergesehene und Unerwartete des Stosses traf mich so heftig, dass ich seit Jahren von dem Gedanken besessen bin, es könnte sich wiederholen." (FORTSETZUNG FOLGT)

PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

CHRONIK

Gustav Pauli schreibt uns: „Richard Muther ist doch wirklich ein Schelm, ein Erzschelm! Nicht im mittelalterlichen Sinne, nicht zum Aufhängen, o nein, im modernen Sinne, zum Lachen. Er ist einer von den ganz guten Spassvögeln, deren Komik eine unwillkürliche und unbeabsichtigte ist. Sie kommt ihm aus dem Herzen, ohne dass er es selber merkt. Oder sollte er sich am Ende doch über sein Publikum lustig machen, wenn er sich mit strengem Pathos und feuriger Beredsamkeit schreibend oder sprechend vernehmen lässt? — Er geht nämlich davon aus, dass dieses Publikum über alle Massen einfältig, vergesslich und gedankenlos sei. Inwieweit er damit Recht haben könnte, wage ich mich bei dem mir angeborenen Respekt vor dem Publikum nicht einmal zu fragen. Nur sollte solch ein Publikumsverächter doch immer bedenken, dass inmitten der grossen Masse gewöhnlich ein paar Individuen mit besserem Gedächtnis sitzen, die ihm Unannehmlichkeiten bereiten könnten. Doch darüber setzt sich unser schalkischer Muther hinweg.

Erinnern Sie sich noch der Zeit, da sich einige jüngere Kunstgelehrte, angeregt durch Theodor Volbehr, das Vergnügen machten, Muthern die fremden Federn auszurupfen, mit denen er sich nicht zu spärlich, namentlich in seiner „Entwickelungsgeschichte“ geschmückt hatte? — Er war davon ausgegangen, dass Leute, die sich für Kunstgeschichte interessieren, keine französischen Romane lesen, und antwortete nun in der schönen Broschüre der „Mutherhetze“ mit einer Apologie des Plagiats. Somit brach er in gewissem Sinne der nachfolgenden Attacke Artur Seemanns die Spitze ab, der ihm nachwies, dass sein Kapitel über Millet seitenweise aus Bigots Peintres contemporains abgeschrieben war. Die sittliche Entrüstung, mit der man damals Muther verfolgte, schien mir gleichwohl nicht ganz gerechtfertigt zu sein. Mir kam es nur komisch vor, dass sich ein ordentlicher Professor die grässliche Mühe dieser Abschreibereien und Übersetzungen und Zusammenstellungen machte, die ihm — so sollte man doch meinen — mehr Kopfzerbrechen hatte kosten müssen, als wenn er aus sich selbst heraus seine Meinung gesagt hätte.

So möchte ich Sie denn — nicht entrüstet, sondern belustigt — auf die neueste Produktion Muthers vor dem vergesslichen Publikum aufmerksam machen. Um Abschreibereien handelt es sich diesmal nicht, sondern um einen jähen Wechsel der Ansicht. Es ist jetzt gerade

ein Jahr her, dass Muther im „Morgen“ (Nr. 3 vom 28. Juni 1907) einen „Gruss an Max Liebermann“ veröffentlichte, der einem Dithyrambus gleichkam. Er lobte mit der ihm eigenen Geläufigkeit schlechthin alles an Liebermann, lobte mit so vollen Backen, dass man meinen sollte, der Gepriesene hätte ganz verlegen werden müssen. Was soll man z. B. dazu sagen, wenn Muther schliesslich mit vor Begeisterung versetzter Stimme in die Worte ausbricht: „Die ungeheure Thatsache, dass wir endlich in Deutschland eine kultivierte Kunst zu bekommen scheinen (— NB. warum scheinen, wenn doch von Thatsachen die Rede ist? —) ist in erster Linie auf seinen (d. h. Liebermanns) Einfluss zurückzuführen.“ — Es gibt Komplimente, die ebenso angenehm wirken wie ein allzudickes Blumenbukett, das dem Triumphator an den Kopf fliegt.

Noch nicht elf Monate sind seitdem verstrichen, da veröffentlicht dieser selbe Muther in diesem selben „Morgen“ einen Artikel, der von Verachtung und Hass gegen die Berliner Sezession, von der ihr Häuptling Liebermann keineswegs ausgenommen wird, geradezu trieft.* Kein gutes Haar wird an ihr gelassen. Liebermanns Reden trivial! (als ob Muthers Beredsamkeit es nicht wäre). „Dass die Rolle der Sezessionen ausgespielt ist, war ja schon lange bekannt.“ (1907 schien es Muthern noch keineswegs bekannt zu sein.) Dann macht er sich über die Parvenus lustig, die sich die raffiniertesten Bilder kaufen, von denen sie nichts verstehen. (1907 hatte er es an Liebermann gepriesen, dass er „die Reichen anleitete, nicht mehr Schlechtes, sondern Gutes zu kaufen“). Es folgen die abgedroschensten Tiraden über die lächerlichen Preise, die wir für „französische Ladenhüter“ ausgeben. (1907 hatte er mit Emphase ausgerufen: „Und die Ausländerei! Kennt die Kunst Landesgrenzen?“ . . .) In der Sezessionsausstellung entrüstet er sich „über die vielen weiblichen und besonders männlichen Akte, die den accent aigu auf die Geschlechtsteile legen“. (Aber Mutherchen, das durfte nicht kommen! Sie waren doch selber bekanntermassen nicht so. — Wissen Sie noch, dass Sie in Ihre „Meisterholzschnitte“ aus der Hypnerotomachia ausgerechnet das Priapusopfer aufnahmen und erinnern Sie sich denn gar nicht mehr des Missfallens, das Sie wegen der Vorliebe erregt haben, mit der Sie bei Rembrandts Erotik verweilten? —) Dann sagt er der Sezession nach, dass sie ein „kaufmännischer Klub“ geworden sei, bei dem die finanzielle Geschicklichkeit weit mehr imponiere als der artistische Wert ihrer Darbietungen. (Ich bitte, hiermit den schönen Absatz zu vergleichen, in dem Muther den praktischen kaufmännischen Sinn Liebermanns preist. Seite 86 der Nummer vom 8. Juni 1907).

Zum Schluss wird Muther pathetisch und brennt sich selbst zu Ehren ein Feuerwerk ab. Das wirkt unwiderstehlich — tordant würde man in Paris sagen. . . . „in unserer Hand liegt das Schicksal der deutschen Kunst. Wir sind die Dirigenten der kleinen Kasperletheater, die sich Ausstellungen nennen . . . Mit leisem Fingerspiel lassen wir unsere Marionetten gross in die Höhe schnellen, um sie im nächsten Augenblick platt zusammenzudrücken. Mit lächelnder Miene setzen wir ihnen einen Lorbeerkranz auf, um im nächsten Moment (!) den lorbeerbekränzten Kopf unter die Guillotine zu legen. (Er denkt vermutlich an Liebermann.) Und es ist kein boshaftes Spiel . . .“ (Nein, natürlich nicht! — Es ist nur komisch, so komisch wie ein Gedicht von Friederike Kempner).

* (Nr. 19 vom 8. Mai 1908).

❁

Gustav Schiefler: 1) das graphische Werk Max Liebermanns. 2) Verzeichnis des graphischen Werkes Edvard Munchs. Beides bei Bruno Cassirer, Berlin. Preis je Mk. 20.

Die Katalogisierung des graphischen Werkes lebender Künstler ist, wiewohl sie notgedrungen nur einen vorläufigen Abschluss erreichen kann, dennoch nichts Müssiges und Überflüssiges, weil manches in flüchtiger Laune entstandene Blatt rasch einen kaum kontrollierbaren Weg nimmt, mannichfaltige „Zustände“ den Überblick erschweren, und weil schon nach kurzer Frist die Daten und Angaben sich auffallend verwirren. Dem Sammler, Mäcen und allen Interessenten muss aber daran liegen, diese Dinge möglichst lückenlos zu überschauen, um mancherlei Irrtümern thunlichst vorbeugen zu können. Nicht minder auch wird unsere psychologische Einsicht in ein individuelles Kunstschaffen sowie die Möglichkeit einer auf solider Grundlage sich bewegenden ästhetischen Bewertung wesentlich gefördert durch Alles, was Ordnung in ein Werk bringt. Darum konnten wir schon vor zwei Jahren, als F. v. Schubert-Soldern uns im Auftrage der E. Arnold'schen Hofkunsthandlung in Dresden ein trefflich ausgestattetes Verzeichnis der Radierungen von Anders Zorn, vorlegte, unserer Genugthuung Ausdruck verleihen; und in nicht geringerem Masse ist es jetzt der Fall, wo wir durch den Hamburger Sammler G. Schiefler einen genauen und sorgfältig gearbeiteten Überblick über die so verschiedenartigen graphischen Werke Max Liebermanns und Edvard Munchs erhalten.

Die Wahl und Zusammenstellung dieser beiden Künstler (in übrigens völlig getrennten Büchern) mag auf den ersten Blick etwas Überraschendes haben; sie ist aber doch jedenfalls nicht zufällig. Gewiss, die Individualität der beiden Künstler, ihre Rasse und Richtung sind so verschieden wie möglich. Dennoch eint sie künstlerisches Grundgefühl und starke persönliche Leidenschaft. Beide besitzen eine bis zum Fanatismus gehende Ehrlichkeit; beide opfern dieser Ehrlichkeit alle Bedenken, die Tradition, Gewöhnung, gefälliger Geschmack ihnen auferlegen könnten. Beide machen

nach keiner Richtung Konzessionen und indem sie die ganze Kraft ihrer Begabung in den Dienst einer stetig sich steigernden, rastlos sich ausgebenden, im Selbstgenuss der Produktion sich unablässig konzentrierenden Persönlichkeitsoffenbarung stellen, rücken sie, während sie scheinbar sich von einander entfernen, in Wahrheit einander immer näher. Zweifellos ist Liebermann der fertigere Künstler, der besser fundierte, der klassischere und monumentalere. Er ist stets vollkommen in sich geschlossen und hat etwas sicher Ruhendes selbst dort, wo er das Allerflüchtigste, Momentanste mit Zauberkünstlergriff behende erhascht. Soviel Kopfschütteln er im Anfang erregt hat: allen Vorgeschrittenern ist er heute durchaus zugänglich und unter wahren Kennern herrscht über Wert und Wesen dieses Künstlers keinerlei Zweifel mehr. Hingegen bleibt Munch selbst seinen intimen Freunden stets ein wenig problematisch. Aber gerade dieses Problematische, kühn Experimentierende, das des Begehrens voll ins Unbekannte schweift, macht den Reiz seiner Kunstweise aus. Fühlt man doch unter all diesem äusserlich Vagen, Mystischen, Gespenstischen und selbst Verzerrten die gesunde Gradheit einer durchaus naiven Natur, die niemals geschraubten Eigendünkel und stets nur einem oft schmerzlichen inneren Gebote folgt. Und darum haben seine Blätter den weiteren Reiz des Individuell-Heroischen, des starken Glaubensbekenntnisses, ja eines gewissen Märtyrermutes.

Somit bietet es mancherlei Förderung, diese beiden Künstler, von denen jeder in seiner Art so durchaus echt ist, neben und nacheinander in ihrem graphischen Wirken zu betrachten. Die gehaltvollen, ins Tiefe schürfenden Worte, mit denen Schiefler in den jeweiligen Einleitungen Beide charakterisiert, kommen uns dabei trefflich zu statten. An der Hand der Kataloge aber wird es vor allem interessieren, einige statistische Vergleichungen anzustellen, die uns die Art, wie die beiden Künstler sich der Graphik näherten und darin heimisch wurden, illustrieren mögen.

Dem Umfange nach ist Liebermanns graphisches Werk das geringere. Es umfasst — wenn wir vom Anhang, der Reproduktionen nach Federzeichnungen enthält, absehen — dreiundsechzig Nummern und diese verteilen sich über eine Schaffenszeit von fünfundzwanzig Jahren (1883 bis 1907). Hingegen hat Munch in der Hälfte der Zeit, in dreizehn Jahren (1894 bis 1906), ein graphisches Werk von nicht weniger als 247 Nummern zustande gebracht.

CAMILLE COROT, MÜHLE IN HOLLAND (DURAND-RUEL, PARIS)

Dementsprechend ist Munchs graphische Wirksamkeit auch in technischer Hinsicht beiweitem vielseitiger. Liebermann ist fast ausschliesslich Radierer. Nur drei Lithographien werden von ihm aufgezählt. Innerhalb der Radiertechnik freilich zeigt sich der Künstler von grosser Mannichfaltigkeit und Kombinationskunst. Im Vordergrund steht ihm die Ätzkunst. Wir zählen 37 reine Ätzungen gegen neun Kaltnadelstiche und ebenso viel Vernis-mou-Arbeiten. Dafür wird aber sehr oft die kalte Nadel mit der Ätzkunst oder dem Vernis-mou

kombiniert, oder alle drei Techniken treten zusammen, um die Wirkung zu erhöhen.

Auch bei Munch steht die Radierung im Vordergrund, mit insgesamt 124 Blättern, davon 64 mit der kalten Nadel gearbeitet, 51 Ätzungen und 9 Schabblätter; Kombinationen vorwiegend zwischen kalter Nadel und Aquatinta. Daneben umfasst das lithographische Werk 77 Nummern, und der Holzschnitt weist 47 Blätter auf. In beiden Techniken hat also der Künstler fleissig gearbeitet. Seine Hauptschaffensjahre auf graphischem Gebiet sind 1896 und 1902, mit 45 resp. 49 Blättern. Die Radierung wurde hauptsächlich 1895 mit 22 Blättern und dann wieder 1902 mit 38 gepflegt. Die Lithographie steigt anfangs schüchtern auf, wächst von 1895 auf 1896 von neun auf dreiundzwanzig und hält sich dann auf mittlerer Höhe (drei bis vier im Jahr). Der Holzschnitt kommt zuletzt. Er beginnt 1896 in gemessenem Tempo; 1898 und 1899 ist die Thätigkeit am höchsten (mit 10, resp. 13 Nummern); auch das Jahr 1905 zeigt wieder acht Holzschnitte. Eine bestimmte „Entwickelung" ist also, was die Verwendungen der Techniken angeht, beiderseits nicht zu konstatieren. Die Vorliebe geht nach Laune auf und ab und bevorzugt bald die eine bald die andere Ausdrucksform. Viele Möglichkeiten wurden versucht und immer neue noch scheinen sich zu zeigen. Somit weist Munchs Schaffen in die Zukunft, während Liebermanns graphisches Werk bereits heute ein völlig gesicherter Besitz ist, dessen jeder Einsichtige sich freut. Franz Servaes

❊

H. von Hoffmannsthal, der weisse Fächer. Mit vier Holzschnitten von Edward Gordon Craig, im Insel-Verlage, Leipzig.

Vielleicht wäre diese Dichtung – eine meisterliche, aber immerhin eine Kleinigkeit aus der Hand des reifen Hoffmannsthal – in einem Brevier besser am Platze gewesen. Der stattliche Quartband mit einer entsprechend monumentalen Antiqua, beklemmt fast die leichte Hingeworfenheit dieser Verse, die einem flüchtigen Einfall nachgesandt, rasch und ohne tieferen Nachklang den Sinnen entschwinden. Dennoch ist diese Publikation ein reizendes Dokument unserer Buchkultur, luxuriös und einfach, von einem höchst wählerischen Takt für das Diskrete ungewöhnlicher Mittel. Herr Craig, der die Holzschnitte dazu gezeichnet hat, wahrt insofern die Einheitlichkeit des Druckes, als er seinen Entwürfen auch eine etwas steife Grazie gegeben hat. Immerhin darf er nach dem Fiasko seiner Duncan-Mappe die Anerkennung beanspruchen, dass diese Zeichnungen die Idee und in manchem auch die Hand eines Künstlers verraten. Da er hier nur mit grossen Flächen arbeitet, die als weisse und graue Lichtmassen aus dem schwarzen Grunde ausgespart, einige landschaftliche Motive summarisch zu umschreiben haben, die Figuren selbst sehr klein hineingesetzt oder als Silhouetten nur weitere Gliederungsfaktoren der bewegten Fläche sind, bekommen diese Stücke eine sehr ruhige und ausgeglichene Haltung, die sich von der zeichnerischen Ungeschicklichkeit seiner Dumau-Blätter wohlthuend unterscheidet. Mit ihren sparsamen Details und ihren glatten Flächen unterbrechen und beleben sie diskret die Gleichmässigkeit der Druckseiten, ohne zu stören, schmücken also und fangen dennoch einige Motive der Dichtung in einem Spiegel, der ihrem flüchtigen Vorüber ein wenig Dauer und eine stille Weihe giebt.

Müller-Kaboth.

❊

„Erzählungen einer kleinen Schere" nennt der bekannte schlesische Maler-Radierer Prof. Heinrich Wolff in Königsberg eine Sammlung von sechzehn „im Original ohne Aufzeichnung aus schwarzem Papier geschnittenen und in ursprünglicher Grösse (bei Paul Aderjahn) reproduzierten Blättern." Und wenn er gesteht, dass man vielleicht so „ganz besondere Dinge sagen und Wesen schaffen kann, die nur in dieser Region recht leben können", so ist er in seinen ebenso kühnen wie delikaten Schattenschnitten jenen geheimnisvollen Weg selbst schon mit vielem Glück gewandelt. Und zwar nicht bloss als eigentlicher Märchenerzähler, wie wenn er seine Schere vom „Schatzgräber", vom „Froschkönig" oder vom „Riesenspielzeug" in phantastischen Rhythmen fabeln lässt, sondern fast noch mehr in Szenen ganz eigener Erfindung, wie dem geistvollen Blatte „Die blonde Comtess", wie im „Spätsommer" oder dem schlechtweg klassischen „Einsamen Fräulein". Am nächsten aber steht meinem persönlichen Geschmack in alledem das Landschaftliche. Ich erinnere mich nicht auf dem Gebiet der Silhouette jemals so Eindringliches, mit solcher Sicherheit Hingesetztes, Hingeschnittenes gesehen zu haben. Der Blick durch „das alte Thor", der Dorf- und Meerhintergrund im „Spätsommer", die japanisch graziöse Waldseekulisse der „Comtess", vor allem aber zwei Studien „Am Haff" — sind Schöpfungen, in denen sich eine schier unbegreifliche Geschicklichkeit der Hand mit einem so wesentlichen Naturempfinden und einer so liebenswürdigen Menschlichkeit verbindet, dass wir uns — nicht zuletzt —: bei des Künstlers kleinem Töchterlein bedanken wollen: „dem zuliebe die schwarzen Männlein und Fräulein nach zwölfjährigem Schlafe wieder aufgewacht sind", wie er in seinem Begleitwort gar anmutig berichtet.

Chr. M.

WILHELM BUSCH, NEUJAHRSWUNSCH

KUNSTAUSSTELLUNGEN

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1908

VON JULIUS ELIAS

Diese Ausstellung ist ein Promenoir, und zwar ein langgestrecktes, abwechselungsreiches und elegantes. Und wer sie in solchem Sinn betrachtet, darf sagen: sie ist geglückt. Weil sie nun so flott zu durchwandern ist, so hat sich andrerseits die Meinung verbreitet, die Grosse Ausstellung sei auch künstlerisch gut, jedenfalls besser als viele ihrer Vorgängerinnen. Das ist eine Augentäuschung: sie ist schlechter als ihr Ruf, keineswegs aber besser als die Leistung von 1907, die Otto H. Engel mit der Frische eines furchtlos vertrauenden Gemütes ins Leben führte. Als Kritiker ist diesmal wesentlich zuständig der Architekt und Innendekorateur, und es wäre mir lieb, vor solch einem kundigeren Kopfe zurücktreten zu können, wenn mich nicht ein persönlicher Grund zurückhielte. Ich feiere nämlich heuer mein zwanzigjähriges Jubiläum als Referent dieser Grossen Ausstellungen, und da sagt mir gebieterisch mein Gefühl: du darfst und sollst nicht striken. Für Ludwig Pietsch wären zwei Jahrzehnte nichts — für ihn und seinesgleichen war's ein heitres Spiel, ein Fest, über den Glaspalast und dessen Jahreserträge zu schreiben. Für mich aber sind's zwanzig Jahre Selbstüberwindung, Resignation gewesen, — und für diese treue Schlichtung innerer Kämpfe verdiente ich eigentlich die kleine goldene Medaille. Es ist für den, der vorwärts will, kein Vergnügen, zwei Jahrzehnte lang zu fragen: und wo ist der Aufstieg? Ja, wo ist auch nur das höhere Niveau? Dann und wann eine Art Wellenbewegung; man hofft: nun gibt es bald etwas wie Sturm und Drang. Aber schon im nächsten Lenz Ebbe und Glätte und die Ruhe eines Friedhofs. Diesmal half sich Otto H. Engel, von dessen Jugend und reifer Einsicht in künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten man sich eines erfreulicheren Impulses versehen dürfte, mit einem gesellschaftlichen Arrangement. Wird ihm in seiner Stellung je die Stunde des Glückes schlagen, so wie es sich in seinem Geiste malt? Wird er seine aufgeklärte Persönlichkeit durchsetzen?

FR. KALLMORGEN, MORGENDÄMMERUNG

E. WEBER, MÄRZSCHNEE

Ich glaube nicht. Er wird sich in jedem Jahre mit irgend etwas anderm „helfen“ müssen. Wer, mit modernem Künstlerwillen ausgerüstet, eine Scharteke wie Anton von Werners „Enthüllung des Wagnerdenkmals“ ausstellen muss, diese theatralisch lächerliche Reklame für einen Schminkefabrikanten und für einen Bildhauer, der seine Handwerklichkeit lieber in den Dienst des Hofkonditors Kranzler stellen, als sich mit öffentlicher Monumentalkunst befassen sollte, — einem solchen Mann und Maler ist ein tragisches Los gefallen. Schlimm war Richard Wagners plastische Verschandelung, schlimmer die kolorierte Klitterung des Herrn von Werner, das schlimmste aber war: die kommerzielle Privatsache öffentlich als Kunst auszubieten.

In den Mittelpunkt seiner gesellschaftlichen Unternehmung setzte Engel einen Dekorationszyklus von epischer Breite: „Die Wohnung und Galerie eines Kunstfreundes.“ Ich will den Herren vom Kunsthandwerk nicht kritisch kommen, von denen jeder auf eigne Faust mit wahlloser Geschmacklerei und liebhaberischer Anlehnungssucht gearbeitet hat, — gerade entgegen der scharf formulierten Aufgabe: daß aus einem Künstlerkopfe einheitlich die artistische Erfüllung einer Vielheit von Lebensbedürfnissen geboren werden sollte; ich will nur an Otto H. Engel die Frage richten: Engel, würden Sie sich für Ihre eigenen Zwecke (denn hier mussten Sie im eigenen Namen handeln) eine solche Galerie zusammenstellen? Eine Galerie, die ältere Meister wie Menzel und Leibl nur in zahmen und mittleren Qualitäten enthält, drei Meyerheims gleich auf einmal präsentiert, eine Uhdeparodie Dettmanns aufnimmt und Skarbina mit seinen grössten Nichtigkeiten zulässt; — und: würde ein Kunstfreund seine Frau von Konrad Kiesel malen lassen? Kann man sich überhaupt vorstellen, dass ein neuerer Kunstfreund (was doch so viel sagen will wie ein künstlerischer Freund seiner Zeit) Bilder nur von Malern erwirbt, die die Grosse Ausstellung beschicken oder beschickt haben! Einer Ausnahme will ich mich unbefangen freuen: des verspätet eingetroffenen Lenbachbildes aus der Familie Brendel, einer reizenden Arbeit, die koloristisch so wenig gealtert ist wie etwa Porträts von Couture, an die dieses frische, farbiger Pointen und zeichnerischer Zartheiten volle Damenbildnis von fern erinnert.

Ein anderer „Gedanke“ der Ausstellung ist das Konventikelwesen. Früher spottete man über die Vaterländer und Vaterländchen Deutschlands. Politisch sind wir ein Volk geworden. In der Kunst aber hat ein mächtiger Partikularismus eingesetzt. Eine Staaten- und Stätchenbildung ohnegleichen. Sind irgendwo ein paar Maler mit irgend einer Ausstellungsorganisation unzufrieden geworden, so gehen sie hin und gründen einen neuen Verband, den sie nach dem Ort oder der Himmelsgegend benennen, wo sie als strebsame Spiessbürger sich häuslich niedergelassen haben oder im Sommer ihre Landschafts- und Figurenstudien machen. Läse man nicht die Schilder an den Supraporten, man wüsste wahrhaftig nicht, dass man plötzlich ein neues Königreich, Herzogtum, Flussgebiet oder Stück Windrose betreten habe. Der Namen ändert sich, der Faden aber, der da gesponnen wird, bleibt der gleiche. Auf zwei Dutzend mittelmässiger Dinge kommt ein leidlich hübsches Werk. In jedem Zug verraten diese Sonderbündler die Tradition ihrer ursprünglichen Schulen. Die Kritik weiss mit der Gruppenbetrachtung nichts anzufangen; sie ist immer nur auf jene einzelnen Fälle angewiesen, in denen sich malerisch irgend ein Zusammenhang mit dem fortschreitenden Zeitgeist andeutet.

Als Formsucher schwenkt Ludwig Schmid-Reutte in gewisse französische Bestrebungen ein, die, einer Überschätzung des Malerischen entgegenwirkend, in der

GEORG BURMESTER, DIE BADEANSTALT

H. EBEL, ZEICHNUNG

Körperlichkeit das Gleichgewicht der Massen zu ergründen suchen. Es ist ein Schlag von Geometern, die eine neue zeichnerische und im letzten Grund eine malerische Monumentalität hervorbringen wollen. Bei allem Nachdruck auf einen farbigen Rhythmus sucht auch Otto H. Engel Formengefüge lebhafter zu geben: das Interieur mit der jungen Mutter betont, unter den Einwirkungen des goldklaren Himmels, der von draussen leuchtet, eine durch schlichte Tonalität gewonnene Lebendigkeit der Linien. Ein ähnliches Bemühen in dem Motiv der „alten Frau“ von Eltze bei einer wesentlichen Simplifikation der Töne. Was diese jüngeren Künstler erstreben, hat der Däne Michael Ancher maeströs erreicht; ihm half die wichtige Überlieferung seiner nationalen Schule, die, in gesunder Spiessbürgerlichkeit, über die von aussen eindringenden Farbenbotschaften die Lösung gleichsam plastischer Aufgaben nie versäumt hat. Dieses Atelier auf Skagen ist ein Musterstück dänischer Porträtkunst: nichts ist verloren vom sicheren Erbe der Technik und alles ist gewonnen aus dem farbigen Streben nach Natur, das sich die wanderfrohen Maler Seelands in Frankreich hinzuerwerben konnten. Ein Typisches eint diese vier Künstlerköpfe, die ein (nicht sichtbares) Bild betrachten: die Schönheit des Temperaments, das sich an der Vertiefung in ein fremdes Werk befruchtet. Und doch ist jeder Geist individuell an der Wirklichkeit kontrollierbar: da ist der lebhafte Kopf des fahrenden Sängers Drachmann; ihm zur Seite der überlegene, fein abwägende Weltmann Peter Severin Kröyer und der liebenswerte Träumer Viggo Johannsen, eine Jacobsennatur; der vierte der Kunstrichter, der mit dem falkenhellen Blick, ist, wenn ich mich nicht irre, der Landschafter Julius Paulsen. Ein Doelenstück von höchst ungezwungener, aller Pose entkleideter, goldklarer Natur... Max Uth entwöhnte sich der koloristischen „Flottheit“ und studierte mit Erfolg die farbige Architektonik weiter, welliger, sonniger Wiesengründe und Waldlichtungen; er gelangte da, wie von selbst, in eine zarte Umformung der Wirklichkeit (was man auch Stilisieren nennt) und damit zu einem symbolischen Unterklang der Natureindrücke ... Ein Künstler, der sich dem Gesetz der Wandlung froh unterwarf, obwohl die Schule ihm warnend die Überflüssigkeit der Farbe predigte, ist Brandis; dieser Abtrünnige arrangiert die reizendsten Stilleben, ganz nach impressionistischer Lehre und wie ein echter Feinschmecker. Hier hat er Wesenheit und Größe, während er früher klein war in der „grossen Kunst“ der Religionsmalerei. Durch die graue Trostlosigkeit der Düsseldorferei flattert wie ein heller bunter Vogel das erfrischende Talent Adam Webers — eine kleine Vorfrühlingsstudie mit Schmelzschnee bildet an den öden Flächen eine leuchtende und erquickliche Farbenpointe. Unter den „Nordwestdeutschen“ (fürchterliche Firma!) fällt Georg Burmester mit einem kräftigen Stück Malerei sehr angenehm auf: was man sonst in der Ausstellung an gemaltem Wasser sieht, wirkt meistens nicht wie Wasser, sondern wie angestrichene Pappe. Burmesters Stromlauf aber ist wie das Element, ist gleichsam flüssig und nass. Die Elsässer senden einen neuen Mann, Heinrich Ebel. Seine Malereien sind kindisch, doch seine Zeichnungen staunenswert, obwohl er auch hier beinahe noch ein Dilettant ist: sein Ausdrucksmittel ist die scharfe, schneidende, frostige Linie des seligen Oskar Pletsch, dessen Bilderbücher diesem Ebel wohl zur künstlerischen Erbauung gedient haben. Aber was drückt Ebel, trotz seines beschränkten Rüstzeugs, nicht aus mit der Unmittelbarkeit seiner Beobachtungsgabe! Er übt Kunst auf materialistischer Grundlage: sein Studienmaterial wird durch sein Haus und seinen Hof und durch den Kreis seiner Familie begrenzt. Hier lebt er wahrhaft, ein schöpferischer Mensch unter Menschen, und seine durchaus realistischen Gebilde werden zu suggestiven Sinnbildern tiefsten Menschentums. Man betrachte die Mutter auf dem Totenbett: ein alter

FR. SCHAPER, INTERIEUR

Mensch, der's im Leben bitter schwer hatte, wirkt tragisch durch die zusammengesunkenen Formen der Auflösung. Dieses Blatt ist wie von einem grossen deutschen Meister... Da habt ihr meine kleine Ernte. Vielleicht findet ein anderer mehr. Mir war's nicht beschieden.

⁂

Barmen. — In der *Ruhmeshalle* waren altbergische Innenräume zusammengetragen und man gewann eine Vorstellung, wie es in den Schieferhäusern einst ausgesehen hat. Prachtvolle Hölzer, sicher empfundene Räumlichkeit und kultivierteste Handfertigkeit.

Gleichzeitig war die beachtenswerte Privatsammlung Toelle ausgestellt. Ein Böcklin, zwei Courbets, zwei Leibls, Corinths Rudolf Rittner, Lenbach, Liebermann u. s. w.

Crefeld. — Die Werke der acht Düsseldorfer Künstler, die im Mai mit ihrer Ausstellung grossen Erfolg (auch in Düsseldorf beginnt man gute Bilder zu kaufen) in ihrer Vaterstadt hatten, sind nun in Crefeld zu sehen. Sie machen in den schönen Räumen des *Kaiser Wilhelm Museums* einen vortrefflichen Eindruck.

Dresden. — Im *Kunstgewerbemuseum* gab es eine Ausstellung von modernen Holzarbeiten und Dekorationen. Der Einfluss Gussmanns wurde deutlich; auch Gross und die Kleinhempels haben gewirkt. — Auf der *Brühlschen Terrasse* waren alte Dresdener Maler von 1800—1850 zu sehen. Eine Bestätigung der Berliner Jahrhundertausstellung. Rayski, erstaunliche Zeichnungen von Rumohr, J. C. C. Dahl, Richter und ein groteskes Kabinetstück von Kersting.

Düsseldorf. — Der *Verein der Textilveredelungs-Industrie* beriet das Problem der Echtfärberei. Endlich ist damit die wichtige Frage, die nicht nur das Kunstgewerbe, sondern auch den Maler und den Lithographen interessiert, praktisch im Fluss. Direktor Denecken nutzte die Gelegenheit, das Interesse für Pflanzenfarben zu wecken.

Stettin. — Proben des Zeichenunterrichts an den höheren Lehranstalten Preussens wurden in der *Baugewerbschule* gezeigt. Das anderswo schon gewonnene Urteil wurde bestätigt. Zur Erziehung des Auges kann die jetzt geübte Methode fortgesetzt werden; es sollte aber mit grossem Ernst auch darauf geachtet werden, dass daneben das logische Verständnis für die Form systematisch entwickelt wird.

W. STEINHAUSEN, CHRISTUS UND DIE JÜNGER IN EMMAUS

SECHSTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. JULI. AUSGABE AM 6. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Jean Baptiste Chardin, Die Haushälterin

Kunst und Künstler

DIE ARCHITEKTUR AUF DEN AUSSTELLUNGEN IN DARMSTADT, MÜNCHEN UND WIEN

VON

HERMANN MUTHESIUS

Das Problem, das noch bis vor wenigen Jahren das kunstgewerbliche genannt wurde, geht immer mehr dazu über, zum architektonischen Problem zu werden. Ein Ausreifen der Bewegung konnte nur nach dieser Richtung hin erwartet werden. Die Hoffnung, ja der Enthusiasmus, der mit der Bewegung verknüpft war, liess sich überhaupt nur aus dem Unterbewusstsein heraus erklären, dass es sich um eine architektonische Angelegenheit handle, und die vielfachen Unklarheiten, die ihr gleichsam als notwendige Kinderkrankheiten anhingen, ergaben sich aus dem Zustande einer Unreife, die um ihre endgültige Form rang. Heute im Jahre 1908 sind wir endlich so weit, das Kunstgewerbe als Architektur zu erkennen, nicht nur als Architektur in dem besonderen Sinne der Raumbildung, sondern auch als Architektur in jenem allgemeinen Sinne des gesamten sichtbaren Gestaltens des Menschen. Wird diese Auffassung erst die herrschende, so fällt auch jene Prätension des sogenannten Kunstgewerbes hinweg, etwas Besonderes zu sein, das sich in Gegensatz zu dem gewöhnlichen Gewerbe zu stellen ein Recht hat. Und die veredelnden und erzieherischen Tendenzen, die sich bisher in dem Begriffe Kunstgewerbe wiederspiegelten, werden selbstverständliche Allgemeinforderung für das gesamte Schaffen unserer Zeit.

Die drei grösseren Ausstellungen, die sich in diesem Jahr mit Kunstgewerbe und Architektur beschäftigen, geben alle das Fortschreiten der Idee zu erkennen. Schon äusserlich fällt auf, dass das Wort „Kunstgewerbe“ in keiner dieser Ausstellungen mehr gebraucht wird, obgleich sie nach früherer Auf-

fassung in erster Linie kunstgewerbliche Ausstellungen sind. Die hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst in Darmstadt zeigt vielleicht noch am ehesten die Merkmale des früheren Kunstgewerbes, sie kann in gewissem Sinne als Fortsetzung der Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1908 betrachtet werden. Der Grundbestand ist, wie in jener Ausstellung, eine sehr lange Reihe mehr oder weniger „kunstgewerblich“ gehaltener Innenräume, und auch die kunstgewerblichen Einzelerzeugnisse spielen noch ihre Rolle. Im übrigen ist die Ausstellung, die ihrem Programm nach eine Dokumentation der gegenwärtigen gewerblichen Leistungen des hessischen Landes sein sollte, fast ausschliesslich auf zwei Künstler gemünzt: Olbrich*, den ältesten Ansässigen der Darmstädter Künstlerkolonie, und Alwin Müller, den neusten Zuzügler. Wenn etwa die Absicht vorgelegen hat, zu zeigen, dass die hessische Industrie auch ohne die vom Grossherzog nach Darmstadt gezogenen Künstler in Ehren bestehen könne, so wäre durch die Ausstellung eher das Gegenteil erwiesen. Sie trägt durchaus das einheitliche künstlerische und sogar persönliche Gepräge, wie es die junge Generation in zehnjähriger Arbeit geschaffen hat. Sie ist eine Künstlerausstellung. Und das ist für eine Schaustellung von Dingen, die sich an das Geschmacksempfinden der Menschen richtet, ein Vorzug. Ob Olbrich aus Wien oder Alwin Müller aus Magdeburg hinzugezogen sind, ist dabei für die Welt ziemlich gleichgiltig. Übrigens erscheint der Begriff der hessischen Landeskunst ziemlich frei bestimmt. Die in Berlin thätigen Architekten Messel und Ludwig Hoffmann sind in Darmstadt geboren; ihre an anderen Orten ausgeübte Thätigkeit kann kaum als hessische Kunst angesprochen werden. Sind aber hier immerhin noch wenigstens äusserliche Beziehungen vorhanden, so bleibt völlig unaufgeklärt das plötzliche Auftreten der Dresdner Architekten Lossow, Kühne und Fritz Schumacher, die doch mit Hessen rein gar nichts zu thun haben.

Gut gelungen ist die Gesamtanlage der Ausstellung, wie sie Olbrich und Alwin Müller geschaffen haben. Olbrich hat als neues Wahrzeichen von Darmstadt einen hochherausragenden Turm errichtet, der dauernd erhalten bleiben soll, einen Turm von durchaus origineller Form, wie man ihn von Olbrich erwarten musste, von einer Form, die das Urteil der Zukunft über die Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts in die Schranken fordern wird. Die Art, wie sich der Turm auf der höchsten Erhebung der Mathildenhöhe als Wahrzeichen von Darmstadt erhebt, wie sich das Gebäude für freie Kunst an ihn anlegt und wie das Hochplateau mit Terrassen auf die etwas tiefer liegende Umgebung übergeleitet wird, berührt sehr wohlthuend. Die architektonische Gartengestaltung feiert wieder Triumphe und bietet dem Auge in der That entzückende Bilder. Nicht ganz so frei wie Olbrich konnte Alwin Müller mit dem Gebäude für angewandte Kunst schalten und walten, das mit seinem reichen Raumprogramm einem winkligen vorhandenen Bauplatze eingegliedert werden musste. Der Mittelpunkt der Anlage Müllers ist ein keramischer Hof für ein Badehaus in Nauheim, ausgestellt von der grossherzoglichen keramischen Manufaktur, die seit wenigen Jahren unter der trefflichen Leitung Scharvogels einen bedeutenden Aufschwung genommen hat. Links und rechts schliessen sich jene, von den letzten Kunstgewerbeausstellungen gewohnten, langen Folgen von Innenräumen an, die ein so hohes Mass von Aufnahmefähigkeit beim Besucher voraussetzen. Bei weitem die meisten Innenräume rühren von Alwin Müller her, dessen Arbeitskraft Bewunderung erregen muss. Viele steigern sich zu Prunk und zeigen eher ein Übermass von kunstgewerblicher Entfaltung.

Ausser den beiden grossen Ausstellungsgebäuden mit ihrem Inhalte werden auf der Ausstellung noch eine Anzahl von Villen und Arbeiterwohnhäusern vorgeführt. Die Entwürfe zu den Arbeiterhäusern hat der rührige hessische Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen auf Grund eines Preisausschreibens aufführen lassen. Sie sind sehr instruktiv und sind sehr wohl geeignet, dem besuchenden Publikum ein neues Interesse für die sehr wichtige Frage der billigen Wohnungen abzugewinnen. Die Häuser sind auf wirtschaftlich rich-

* Anm. der Red: Inzwischen ist Joseph Olbrich, einundvierzigjährig erst, gestorben. Sein ungeheuer begabtes, flinkes, weiches, schaffensfrohes und auch unbedenkliches Wienerthum hat zehn Jahre lang im Reiche unendlich anregend gewirkt und lebhafte Bewegung allerorten hervorgerufen. An ihm, dem die Gestaltung allzuleicht oft aus dem Handgelenk floss, war sehr viel zu loben und mehr oft noch zu tadeln. In der „Bewegung“ war dieser Vielgewandte unstreitig das stärkste Temperament, wenn man dieses Wort nicht gar zu tief fasst; und weil er die Jugend zu neuen Zielen mit sich fortzureissen wusste, bleibt da wo er stand eine merkbare Lücke. Mit ihm stirbt sozusagen die Jugendliche der ganzen Bewegung, stirbt der notwendige enflammierende und fruchtbare Irrtum eines bewegten Jahrzehntes. Er war der Mann des wirkungsvollen dekorativen Einfalls; der Arbeit nützlicher Beschränkung, traditionskräftiger Sachlichkeit, und produktiver Erfindungskraft, die nun beginnen soll, beginnen muss, wenn das Unternommene Bestand haben soll, hätte sich seine stürmische Selbstgefälligkeit kaum einzuordnen verstanden.

tiger Grundlage und zugleich geschmackvoll entworfen und daher wohl geeignet, als gute Vorbilder die Entwicklung des Kleinwohnungsbaues zu fördern. Von den grossen Häusern mit vollständiger Ausstattung (Haus Sutter, Haus Wagner-Gewin, und Oberhessisches Ausstellungshaus) ist zu sagen, dass sie alles in allem genommen nicht gut genug sind, um als Vorbilder da zustehen. Wenn Häuserausstellungen einen Zweck haben sollen, müssen sie wirklich das Beste des Möglichen bieten.

Im Gegensatze zu der Ausstellung in Darmstadt, deren Gesamteindruck wenn auch im ganzen sehr erfreulich doch noch etwas gemischt ist, bietet die Ausstellung München 1908 ein durchaus geschlossenes und auch in den Leistungen einheitliches Bild. Man wird sie am besten als „tüchtig" kennzeichnen. Was München hier vorführt, bedeutet in der Kunstentwicklung einen entschiedenen Schritt vorwärts, für das Ausstellungswesen bedeutet es sogar einen Markstein. Wohlgemerkt, es handelt sich in München um eine ganz allgemeine Ausstellung, eine Ausstellung, die Kunst, Wissenschaft und Industrie umfasst, und bei der übrigens die Industrie das breiteste Feld einnimmt. Hier ist ausstellungstechnisch ein Prinzip gelöst, an dem man sich bisher allerorten mit mehr oder weniger — meist mit weniger Erfolg — abgemüht hat. Es ist das Prinzip der zugleich wirkungs- und geschmackvollen Aufstellung. Offenbar liegt einer Ausstellung, die sich doch unzweifelhaft an das Auge wendet, die Aufgabe ob, sich geschmackvoll zu präsentieren. Wenn man an die bisherigen Industrieausstellungen denkt, so wird man sich zwar eines gewissen Bemühens der Aussteller erinnern, ihre Waren unter Aufbietung des Jedem zur Verfügung stehenden Geschmacks zur Geltung zu bringen, aber man wird gleichzeitig mit Schaudern an die Ergebnisse denken. Hier ein Triumphbogen aus Konservenbüchsen, dort eine Germania aus Seife, dort wieder ein sich drehendes Rad aus Äxten und Beilen: das waren die Zeugnisse des individuellen Geschmacks der ausstellenden Firmen. Wie konnte solchen Zuständen gesteuert werden? Sicherlich auf keine andere Weise als indem man Künstler heranzog, diesen eine straffe Kontrolle über jeden kleinsten Teil der Ausstellung einräumte und überhaupt eine grosszügige Anordnung nach einheitlichen Gesichtspunkten in die Wege leitete. Das ist in München geschehen. Und es ist erstaunlich, welches Mass von Arbeit hier geleistet worden ist. Man bedenke, dass für jede Einzelvorführung besondere Räume oder wenigstens geschlossene Raumabteilungen geschaffen sind (hierin beruht das Wesen der neuen Aufstellungsart) und dass jede Gruppe nach künstlerischen Gesichtspunkten angeordnet ist. Welche Verhandlungen mit den Ausstellern müssen hierzu nötig gewesen sein! Welches Mass an zeichnerischer und raumschöpferischer Kraft musste aufgewandt werden! Indessen der Erfolg ist über alles Erwarten günstig. Man hat das Gefühl, durch anständige Räume zu wandeln, und anständig bedient zu werden. Statt der Aufdringlichkeiten und des lauten gellenden Tones der früheren Aufstellungspraktik begegnet uns überall eine vornehme Diskretion, die ihren günstigen Eindruck nicht verfehlen kann. Aus diesem günstigen Eindruck heraus entspringt ein Interesse an dem Ausgestellten, das tiefer eingreift, als die gewaltsamen Anziehungsmittel früherer Veranstaltungen. In München ist das System der geschlossenen Vorführung folgerichtig durchgeführt, das auf den letzten Weltausstellungen in Paris und St. Louis als deutsche Spezialität einzig dastand. So haben deutsche Anstrengungen wenigstens auf dem Gebiete der Ausstellungspraxis ihre Früchte getragen, wenn auch vorläufig nur in Deutschland selbst. Es wird für eine künftige Industrieausstellung keine Entschuldigung mehr geben, wenn sie sich dem alten Ungeschmacke wieder ausliefert.

Aber das ist es nicht allein, was München geleistet hat. Es ist hier fertiggebracht worden, dass eine grosse industrielle Ausstellung keine einzige jener Scheusslichkeiten enthält, die den geschmackvollen Menschen heute auf Schritt und Tritt, auf der Strasse, in den Läden, in den Wohnungen angrinsen. Was auch ausgestellt ist, es ist geschmacklich einwandfrei, ja in den allermeisten Fällen in seiner Form und Erscheinung erfreulich. Die Fürsorge der Ausstellungsleitung hat sich bis auf die Postkarten und die Ausstellungsandenken erstreckt. Die veredelnden Bestrebungen der letzten fünfzig Jahre, die sich in dem Begriffe Kunstgewerbe niederschlugen, haben in der Ausstellung München 1908 ihre letzte Konsequenz erreicht. Wer als Ausländer von Deutschland nichts anderes zu sehen bekäme als die Ausstellung München 1908 würde zu der Meinung gelangen, dass der deutsche Geschmack auf beneidenswerter Höhe stände. Er könnte glauben, dass der Deutsche in allem, was er thut, die letzte Harmonie der Erscheinungsform anstrebe, dass er in geschmackvollen Räumen mit gediegenen, zweckmässigen und schönen Möbeln wohne und dass er sich tadellos kleide. Er würde

ein höchst schmeichelhaftes Bild vom Zustande unserer äusseren Kultur erhalten. Wie sehr aber unser wirkliches Leben noch von den in München gezeigten Idealzuständen entfernt ist, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Immerhin muss anerkannt werden, dass ein kleiner Schritt vorwärts insofern gethan ist, als eine vollkommene Säuberung von allem Geschmacklosen wenigstens in einer grossen Ausstellung möglich war.

Die ausgedehnten Ausstellungsgebäude zeigen vor allem Einfachheit und Sachlichkeit. Auch hier ist durchgreifend reformatorisch gewirkt, wenn man sich den üblichen Kram aus Stuck und Pappe vorstellt, der sich namentlich auf den Weltausstellungen der letzten zwanzig Jahre breitmachte, und der sich beispielsweise auch dieses Jahr wieder in der französischen Ausstellung in London zeigt. Hier und da scheint es jedoch, dass man dem Prinzip zuliebe etwas zu puritanisch vorgegangen ist. Man möchte sagen: die Münchener Ausstellungsbauten sind auf ein solches Mass von nüchterner Sachform zurückgeführt, dass man sich nach einigen erfrischenden Anregungen förmlich sehnt. Etwas saftiger als die Ausstellungsbauten präsentiert sich das Restaurationsgebäude von Emanuel v. Seidl, wenn auch eine etwas willkürliche sogenannte Modernität im Innern nicht sehr sympathisch berührt. Wie in den Ausstellungshallen, so ist auch auf dem ganzen Ausstellungsgelände und namentlich auch in dem Vergnügungspark alles anständig und geschmackvoll gestaltet. Kein einziger Pavillon, keine einzige Schaubude ist vorhanden, die das Schönheitsempfinden beleidigt. Das will gewiss bei Stätten für so mannigfaltige Vergnügung und Schaugelegenheiten, wie sie sich heute auf Ausstellungen einfinden, viel heissen.

Der Bavariapark ist bei dieser Gelegenheit in wohl durchdachter gärtnerischer und architektonischer Auslegung zu einem einladenden wundervollen Aufenthaltsort umgestaltet worden. Nicht unwesentlich trägt dazu die reiche Aufstellung von Plastik bei, die übrigens durchweg den Eindruck Hildebrandscher Nachfolgeschaft macht. Der Muschelkalk und grobnarbige Sandstein scheint von der Schule unzertrennlich; es ist bei vielen Werken schwer, sich vorzustellen, wie sie sich in einem feinkörnigeren Material, das weniger Vorteil aus der skizzenhaften Form zieht, ausnehmen würden. Ziemlich einheitlich wie die bildhauerischen Leistungen des heutigen Münchens sind seine malerischen. Die starke Begabung der Gruppe Scholle für das dekorative Wandbild kommt auf der Ausstellung gut zur Geltung. Alle überragt Fritz Erler mit seiner wundervollen Ausmalung des Nordpavillons des Restaurationsgebäudes, einem wahren Meisterstück feinsinniger Dekorationsmalerei, das an die Höhe Tiepoloschen Könnens erinnert. Auch die Theaterkunst ist in das Programm der Ausstellung einbezogen worden. In einem sehr erfreulichen Bau von Littmann wird Sturm gelaufen gegen die Überausstattung unserer heutigen Bühnenaufführungen und es wird der sehr glückliche Versuch unternommen, unter starker Betonung der Silhouetten- und Reliefwirkung zur Einfachheit zurückzukehren. Auch hier die Wiederaufnahme des architektonischen Gestaltungsprinzips, das in früheren Kulturen dem Menschen natürlich war, heute bei unserer vielseitigen, stark zersplitterten Geistesrichtung aber in Verfall geraten ist. Es wird noch eines kräftigen Ruckes bedürfen, um den Sinn der modernen Menschheit wieder auf das ursprünglich Menschliche auch in dieser Richtung zurückzuführen.

Viel stärker noch als in München tritt das architektonische Bestreben in der „Kunstschau" in Wien hervor, einer Ausstellung jener Gruppe von Künstlern, die sich um die Namen Klimt, Hoffmann und Moser schart. Hier ist das architektonische Gefühl bis zur Reife entwickelt, der sublime Geschmack zur höchsten Verfeinerung gesteigert. Es ist merkwürdig, wie vereinzelt das Streben dieser Gruppe noch dasteht. Die Sonderstellung, die die Wiener dadurch einnehmen, dass sie der sonstigen Entwicklung in der konsequenten Durchführung rhythmischer Gedanken vorausgeeilt sind, bekundet sich in dem auffallenden Mangel an Verständnis, das ihren Bestrebungen namentlich in Deutschland entgegengebracht wird. In Wien haben eine Reihe günstiger Umstände zusammengewirkt, um jene Intensität des architektonischen Ausdrucks herbeizuführen, die wir in den Räumen Hoffmanns, in den Ornamenten Mosers und in den dekorativen Bildern Klimts beobachten. Ein traditioneller guter Geschmack und eine durchaus verfeinerte, wenn auch etwas weiche Lebensführung lieferten den Boden für die neue Entwicklung, die um 1895 in Wien einsetzte. Und vielleicht sprach noch ein weiterer Umstand für Wien: die Träger der neuen Bewegung waren dort vorzugsweise Architekten, während sie in Deutschland vorzugsweise Maler waren. Olbrich und Hoffmann als Schüler Otto Wagners, dessen enthusiastischer Geist schon weit früher dem alten Schematismus entsagt hatte,

in den unsere gesamte europäische Architekturausübung verfallen war, konnten sogleich von dem Mutterboden der Architektur aus in die Bewegung eingreifen, in den sich sonst die Maler und Kunstgewerbler erst mühsam einwurzeln mussten. Einen entscheidenden Einfluss übte auf die Gruppe die schottische Innenkunst Mackintoshs aus. Von dem Augenblick dieser Einwirkung ab bildete sich rasch jene klare architektonische Disposition heraus, die heute die Eigenart der Wiener ausmacht. Sie arbeitet mit den einfachsten Grundformen, aber gewährt der höchsten Geschmacksentfaltung Raum. Das künstlerische Streben dieser Gruppe ist ganz universell und erstreckt sich auf alle sichtbaren menschlichen Äusserungen, immer jedoch von der Architektur ausgehend. Das beweisen vor allem die Wiener Werkstätten, ein den mannigfachen deutschen „Werkstätten" ähnliches Unternehmen, das den bedeutendsten Beitrag zur „Kunstschau" geliefert hat. Nicht nur dass sie alles, was zur Wohnungsausstattung gehört (wie Möbel, Teppiche, Stoffe, farbiges Glas, Beschläge, Beleuchtungskörper usw.), hervorbringen, sondern sie betreiben auch die Buchkunst, die Edelmetallarbeit, den Plakatentwurf, den Hausbau, die Gartenkunst und die Kunst des Theaters. In allen ihren Äusserungen sind sie schöpferisch. Was die technische Vorzüglichkeit ihrer Arbeit anbetrifft, so stehen sie vielleicht heute in den deutschsprechenden Ländern überhaupt an erster Stelle. Die künstlerischen Leiter Hoffmann und Moser widmen ihre gesamte Arbeitskraft, soweit diese nicht von ihrer Lehrthätigkeit an der Wiener Kunstgewerbeschule in Anspruch genommen wird, den Wiener Werkstätten. Es ist kaum möglich, geschmackvollere Räume zu sehen als die Verkaufs- und Arbeitsräume der Wiener Werkstätten, und diese Räume, deren Zauber an sich jeden aufnahmefähigen Besucher gefangen nimmt, sind mit den kostbarsten Dingen angefüllt, die man sich denken kann. Es ist eine Märchenwelt, in die man aus der trivialen Alltäglichkeit hineinzutreten glaubt.

Der Geist der Wiener Werkstätten wiederholt sich im grossen in der Wiener „Kunstschau". Es ist dieselbe Formensprache, dasselbe Farbenempfinden, dieselbe Eleganz, die uns dort entgegentreten. Auf den ersten Blick sollte man meinen, dass die ganze Ausstellung von Hoffmann und Moser gemacht sei. Es stellt sich aber heraus, dass beide Künstler zwar sehr viel dazu beigetragen haben, dass aber den grossen Anteil an der Ausstellung ein Heer jüngerer Kräfte hat, die aus der Hoffmannschen Schule hervorgegangen sind. Man erkennt mit Erstaunen, dass hier schon eine lokale Tradition entstanden ist, die als etwas Fertiges vor unsern Augen steht, und es wird wieder einmal sonnenklar, dass auch die Stilwandlungen der Zeit im letzten Ende von Persönlichkeiten ausgehen, dass das Zeitalter nichts weiter zu dem Kulturgemälde liefert als den Malgrund. Diese Wiener moderne Kunst ist vielleicht das Einheitlichste und Vollkommenste, was unsere Zeit bisher hervorgebracht hat. Heiter, elegant, graziös, sorglos, lebensfreudig, diskret und unaggressiv wie das Wiener Leben, aber doch ein künstlerisches Höhenniveau einhaltend, das von keiner anderen örtlichen Tradition erreicht wird. Mit den architektonischen Kräften im Verein wirkt der merkwürdige Maler Klimt mit seiner fürs erste so fremdartig anmutenden, traumhaft dekorativen Note. Hier wie in München lässt sich beobachten, dass, wenn nur wirklich eine führende architektonische Kunst vorhanden ist, auch die Malerei und die Plastik wieder jenen architektonischen Grundzug annehmen, den diese Künste in allen Zeiten architektonischer Blüte hatten.

Freilich sind wir von dieser architektonischen Blüte heute noch weit entfernt. Es kann nicht davon die Rede sein, dass der heutige Stand der Architektur irgendwie erlaubte, unser künstlerisches Zeitalter als ein architektonisches anzusehen, aber die Morgenröte einer besseren Zeit steigt doch herauf. Die neue Architektur wird sich nicht aus der routinierten Berufsausübung jener Architekten entwickeln, die ihr Stilwahn in einer bequemen Gefangenschaft hält. Sie kann nur entstehen aus dem aufrichtigen Bestreben heraus, dem architektonischen Problem auf der Grundlage gerecht zu werden, die in dem ursprünglichen rhythmischen Instinkt des Menschen gegeben ist. Den Versuch erblicken wir in der neuen Bewegung der letzten zehn Jahre. Es ist ein Versuch und muss als solcher betrachtet werden. Die drei diesjährigen Ausstellungen geben immerhin der Hoffnung neue Nahrung, dass er vielleicht gelingt.

J. B. CHARDIN, DIE DIENSTMAGD

JEAN BAPTISTE SIMÉON CHARDIN
1699—1779

VON

OTTO GRAUTOFF

On se sert des couleurs, on peint avec le sentiment.
Chardin.

Die Geschichte der modernen Malerei ist in den letzten Jahren so vielfältig und eingehend abgehandelt worden, dass der Entwicklungsgedanke, der sie leitet, sich immer klarer herausgeschält hat. Wir sehen die Wurzel der modernen Malerei nicht mehr in den primitiven Meistern, deren Bilder ohne inneren Zusammenhang Illustrationen religiöser Ideen und Themata darstellen, sondern in Meistern solcher Zeit, wo die Menschheit sich aus der drückenden Knechtschaft der Kirche herausarbeitete, sich dem irdischen Leben zukehrte und die Sinne reinigte, um die Schönheiten dieser Welt in sich aufnehmen zu können. In dieser Zeit finden wir in der Malerei die ersten Ansätze zu den Gedanken, die in der modernen Malerei die leitenden

wurden. Der mächtigste Gedanke ist, das Bild als eine in Farben und Formen zusammengewachsene Einheit zu gestalten, in der die Materie durch Verinnerlichung mehr und mehr überwunden wird. Diesen Gedanken entwickelt die Malerei von Rubens und Rembrandt im Norden, von Tizian und Velasquez im Süden bis auf unsere Zeit. Die Raumpoesie, das Luftleben und Lichtweben beginnen die wesentlichen Faktoren des Bildes zu werden. Seit Delacroix haben Frankreichs Künstler diese Tendenz weiter entwickelt und ausgebaut. Bald aber drängte sich die Frage auf, ob diese Gedanken, die jene Vier im Norden und im Süden fast gleichzeitig in die Welt streuten, solange brach und unfruchtbar dagelegen hatten; und forschend glitt der Blick ins 18. Jahrhundert zurück. Die Goncourts haben erste Entdeckerdienste geleistet und La Caze hat damals die schöne Sammlung des 18. Jahrhunderts zusammengetragen, die heute im Louvre hängt. Alle Drei, die Goncourts und La Caze, haben neben den übrigen Meistern des 18. Jahrhunderts auch Chardin wieder an's Licht gezogen und ihn als einen von Denen erkannt, die Hauptträger des Entwicklungsgedankens waren. Aber ihre Begeisterung für Chardin riss in den sechziger und siebziger Jahre nur Wenige mit. Obwohl gleichzeitig fast Fromentin zum ersten Male nachdrücklich auf Vermeer hinwies, fühlten damals doch nur Vereinzelte die engen Zusammenhänge des Franzosen mit dem Holländer, sahen nur ganz Wenige im Umriss, was Chardin für die Entwicklung des Bildmässigen in der Malerei geleistet hat.

Die Revolution hatte neben vielen anderen Umwertungen auch eine Umwertung der Kunstwerte hervorgerufen. Die erste Republik und das erste Kaiserreich hatten höhnend die gesammten Kunstleistungen des 18. Jahrhunderts in Grund und Boden geschmäht, hatten in moralischer Entrüstung die Bilder der Meister jener Zeit von der Schwelle des Louvre gewiesen. Keiner jener Künstler aber hat so nachhaltig und ungerechtfertigterweise unter der Missachtung und Verkennung zu leiden gehabt wie Chardin, dessen Stoffgebiet so wohlanständig und gut bürgerlich war, dass man es heute nicht mehr zu begreifen vermag, warum man seinen Bildern damals den Eintritt in das Louvre weigerte. Aber vielleicht war es gerade die reinliche Sachlichkeit, die die hitzigen Pathetiker jener Zeit empörte. Diese reinliche Sachlichkeit ebenso wie die sinnliche Fülle der Farben konnten erst wieder in einer Zeit verstanden werden, in der das Pathos sich ausgetobt hatte, in der die Luft rein geworden war von Waffengeklirr und Blutgeruch, in der zu stiller Beschaulichkeit und ruhigem Geniessen sich wieder Musse fand. La Caze konnte Bilder von Chardin noch für einige Louisdor und für weniger kaufen, Baron Henri Rothschild, der heute die vorzüglichste Chardinsammlung besitzt, musste schon höhere Preise zahlen; doch sie stiegen auch in den achtziger Jahren nie über ein paar Tausend Frank. Erst seit den neunziger Jahren sind Chardins Bilder beträchtlich höher bewertet worden. Heute ist Chardin in Pariser Kunstsammlerkreisen die neueste Mode

J. B. CHARDIN, DER BETTLER

J. B. CHARDIN, STILLEBEN

geworden, und jeder Snob giert darnach, sich flink mit einem Chardin brüsten zu können. Die Mode hat natürlich die Preise jetzt in die extremsten Höhen getrieben.

Doch über dieser Wellenbewegung des Modegeschmacks, der Chardin im 18. Jahrhundert bewunderte, ihn dann ein halbes Jahrhundert lang verurteilte, ihm jetzt endlich wieder Anerkennung zollt, steht eine dünne Reihe der Besten, die sich den Blick von dem jeweiligen Modegeschmack nicht trüben liess, die Chardins Qualitäten erkannte und schätzte.

An der Spitze der Chardin-Verehrer des 18. Jahrhunderts steht Diderot, der Wortführer der Reaktionsbewegung im 18. Jahrhundert. Anfangs hatte er für den Meister nur kühle Anerkennung; dann wird der Ton wärmer, schlägt endlich in glühende Bewunderung um.* „Er ist derjenige", schreibt Diderot emphatisch im Salon von 1763, „welcher die Harmonie der Farben und Reflexe versteht. O Chardin! Das ist nicht mehr Weiss, nicht Rot und nicht Schwarz, was Du auf Deiner Palette zerreibst; das ist die Substanz der Objekte selbst. Das ist Luft und Licht, was Du mit der Spitze Deines Pinsels auf die Leinwand tupfst. Man begreift diese Magie nicht. Man sieht dichte Lagen von Farben, die eine auf die andere gelegt, deren Glanz von unten nach oben durchschimmert. Man könnte auch sagen, das ist ein Dampf, der über die Leinwand geblasen ist oder ein leichter Schaum, der darüber sprühte. Rubens, Berghem, Greuze, Sontherbourg könnten Ihnen das besser als ich erklären. Alle werden die Wirkung dieser Bilder in ihren Augen spüren ... Man hat mir gesagt, dass Greuze, als er in den Salon kam und diese Arbeit Chardins sah, stehen blieb, sie betrachtete und tiefer seufzte — dann ging er weiter. Diese Eloge ist kürzer und sagt mehr als die Meinige." So sprach Diderot 1763. 1769 klangen seine Worte noch begeisterter. Diese Anerkennung traf Chardin an der Schwelle des Greisenalters. Doch im Mercure de France* finden sich warmherzige Kritiken von klugem Verständnis schon seit 1727 und ein besonderes Lob, als Chardin im Jahre 1737 zum ersten Male unter acht Bildern sieben Genrebilder in den Salon gehängt hatte. Uns Deutsche des zwanzigsten Jahrhunderts wird mehr als diese zeitgenössischen Stimmen das Urteil eines Deutschen seiner Zeit interessieren, das des Kupferstechers Johann Georg Wille,** der mit Chardin sehr intim befreundet war. „Seine Manier zu malen", schreibt Wille,*** „ist einfach. Er setzt seine Farben, die eine neben die andere fest ohne sie zu mischen in der Art, dass sein Werk ein wenig den Mosaiken gleicht oder den Stücken zu eingelegter Arbeit, wie sie in der Tapisserie mit der Nadel

* Diderot, Oeuvres complets Ed. Assezot Bd. X pag. 195.

* Mercure de France 1737 pag. 2020.

** Wille wurde 1715 auf der Obermühle in Königsberg geboren, lernte erst als Müller, dann als Büchsenmacher, hierauf Schuhmacher. Endlich wurde er in Strassburg mit Georg F. Schmidt bekannt, mit dem er 1736 nach Paris ging, wo sich beide der Kupferstecherkunst widmeten. 1751 wurde Wille zum Graveur de roi ernannt. Er starb 1808 in Paris.

*** Journal de Wille, publié par Duplessis 1857. Bd. II pag. 403 Appendice.

J. B. CHARDIN, KNABE MIT SPIELKARTEN

J. B. CHARDIN, VORBEREITUNG ZUM FRÜHSTÜCK

hergestellt werden, welche man Point carré nennt." Wir könnten die Zitate noch weiter fortsetzen; aber schon dieses eine Zitat aus dem klugen Tagebuch des Deutsch-Franzosen Wille zeigt, wie die Zeitgenossen Chardins dessen Bilder auffassten und betrachteten. Dieser eine kurze Ausspruch korrespondiert merkwürdig mit einigen Tagebuchaufzeichnungen von Delacroix, mit den ästhetischen Forderungen und der Anschauungsmethode, die aus Baudelaires Curiosités esthétiques, aus Charles Blancs „Grammaire des Arts du dessin" und Théodore Silvestres Schriften bekannt sind. Man vergleiche weiter Paul Signacs Schrift „Von Eugen Delacroix zum Neoimpressionismus", und man wird verstehen, inwiefern wir Chardin als ein Glied dieser Entwicklungskette, als einen Anfang anzusehen haben. Sofern unsere Augen uns nicht schon das Recht geben, Chardin mit Delacroix, mit Manet und Cézanne zu vergleichen, zwingt uns diese Tagebuchstelle Willes mit aller Gewalt dazu. Übrigens zitieren die Goncourts in ihrer Würdigung Chardins diese Tagebuchaufzeichnung Willes ohne seinen Namen zu nennen und ohne Quellenangabe. In einer Zeit, in der Chardin wenig galt, im Jahre 1854 zitiert Rumelin* einen Ausspruch von Chardin: „Er selbst sagte, dass man durch die präzise Farbenschattierung der Teile, welche sich benachbart sind, dazu gelangt, die Konturen von allen Objekten der Natur zu zeichnen. Als man ihm Gemälde von harten Zügen und grausamen Farben zeigte, rief er belustigt aus, dass man die Natur nicht mit der Farbe der Farbenhändler erreichte, sondern durch eine exakte Imitation ihrer Lokalfarbe, durch diejenige ihres Grundrisses und der Lichter, welche sie erhellen." „Niemand spricht besser als er über Malerei" schreibt Diderot 1795."** Endlich noch ein Malrezept, das von Cochin an Belle fils überliefert wurde***: „Farbenmischung für die harmonische Farbenabstimmung eines Gemäldes, deren Chardin sich besonders häufig bediente: Lack, kölnische Erde, Asche von Lapis Lazuli, englische, graugelbe Lasurfarbe (stilt de grain). Wenn das Gemälde beendet ist, kommt er, um die Harmonie zu erreichen, auf seine Farbenmischung zurück. Ich habe sagen hören, dass Chardin mit allen diesen verschiedenen und gut modifizierten Farbenmischungen alle Schatten übergeht; immer mit der Farbe, welche sie hatten. Es ist gewiss, dass dieser Maler derjenige seines Jahrhunderts gewesen ist, der am besten die magische Harmonie eines Gemäldes verstanden hat." Und dieser Meister, der sich sein Leben lang ernstlich mit der Farbenchemie beschäftigt hat, der seine Malrezepte so nüchtern aufstellte, dessen Bilder so rein sachlich und (wenn man will) in gewissem Sinne sogar prosaisch sind, hat auch den schönen Satz gesagt: „Man bedient sich der Farben, man malt mit dem Gefühl (dem geistigen Empfindungsvermögen)." Dürfen wir von Gefühl vor diesen schlichten Bildern sprechen? Solche Frage kann nur in Deutschland laut werden, nur in Deutschland zur Diskussion kommen, wo man das französische Wort sentiment in den Begriff der Sentimentalität umgeprägt hat. Sentimentalität in der Malerei ist von Übel; aber geistiges Empfindungsvermögen ist die Triebfeder dieser Kunst; wo das fehlt, fehlt die Kraft, die Grösse und das Genie. Wessen Instinkte rein sind, um die Werte der bildenden Kunst unmittelbar in sich aufzunehmen, der wird Chardins Grösse und Gefühlskraft leicht ermessen können.

Eine eigentliche Entwicklung hat Chardin nicht durchlaufen. Er hat frühe seine Bestimmung erkannt, frühe an der Erfüllung dieser Bestimmung gearbeitet und hat sich, wie selten ein Künstler, rein und stark auf diese Lebensaufgabe konzentriert. Chardin, dem sich später einige geringere Genossen zugesellten, bildete mit seiner Kunst im 18. Jahrhundert eine Unterströmung, die geruhig und still unter dem Hauptstrom jener Kunst dahinglitt, die im Menuettschritt der Zeit dahinstolzierte und im Rausche blühender Sinnlichkeit Anregung für ihre Schilderungen menschlicher Schönheit und Kraft suchte. Während Musik und Tanz und Fröhlichkeit der galanten Feste die Stadt Paris durchwehten, sass Chardin, der kleine Bürger, in seiner Dachkammer, die angefüllt war mit Gemüse, Früchten, Porzellan und Kupfergefässen. Diese Welt stellte er dar. Als sie ihm nicht mehr genügte, stieg er hinunter, malte die Küche, die Gattin bei der Arbeit, die Magd beim Kartoffelschälen, die Kinder beim Spiel und das Tischgebet am Familientisch. Würde man ihn deshalb aber als den Vater der modernen Anekdotenmalerei bezeichnen, so käme das einer völligen Verkennung seiner Qualitäten gleich. Die modernen Anekdotenbilder sind auf eine ausserhalb des Augenerlebnisses liegende Pointe gestellt, erzählen wirklich eine Anekdote. Chardins Familienszenen dagegen sind Zustandsbilder, deren einziger Wert in ihrer metrischen Erfassung des Gegen-

* Michaud. Biographie universelle: Chardin.
** Diderot, Oeuvres complets Ed. Assezat, Bd. X, pag. 98.
*** Archives de l'art français, Bd. II.

ständlichen und in der Saftigkeit ihrer Farbe begründet ist. Das Gleiche gilt von seinen Stillleben, die ein konsequenter Verehrer der berüchtigten Anekdotenmalerei langweilig finden muss. Denn es sind auf ihnen nur Äpfel und Melonen, Kupfergefässe und Porzellanvasen dargestellt, ohne jedes Pathos, mit einer ruhigen Sachlichkeit, die damals neu war. Man ist in Deutschland immer noch zu sehr geneigt das Temperament in der Malerei nach Quadratmetern zu bemessen und nur dort vom Temperament „ergriffen" stehen zu bleiben, wo sich pathetische Gesten in Form oder Farbe auftun. Was frommen uns die Zügellosen? Wertvoller ist ein Temperament, das auf kleinem Raume Mass halten, sich zurückhalten kann, um sich den Blick für Sachlichkeit nicht zu trüben, das die Dinge mit Leben füllen kann, statt über die Dinge hinaus zu schwärmen. In diesem Verhalten von Kraft, in der Geduld sich in die Schönheiten der Welt hineinzutasten, liegt ein Hauptreiz der Kunst Chardins. Das Lebenswerk eines solchen Künstlers verdient studiert und nachgelebt zu werden; denn aus ihm spricht eine so hohe, so ideale Moralität in der Auffassung der Malerei, wie sie in Deutschland nicht häufig zu finden ist. Hier ist nicht geschwindelt, nicht drüber hinweggehuscht, nichts vorgetäuscht mit falschen Mitteln; hier ist ehrlich und mit reinen Absichten einem reinen Ziele zugestrebt. Ein Künstler, der

J. B. CHARDIN, TOTES REBHUHN

so tapfer und geduldig sich müht, das Augenerlebnis sich zu eigen zu machen und es, ohne mit äusserlichen Wirkungen zu rechnen, ins Bildmässige zu übersetzen strebt, steht auch den Vorfahren mit reinen Instinkten gegenüber. So wie Delacroix Rubens aufgefasst und fortgesetzt hat, genau in demselben Masse hat Chardin die holländischen Kleinmeister, besonders Vermeer verstanden, fortgesetzt und ins Französische übersetzt. Damit hat er die grosse That vollbracht, die ihm seine feste Stellung in der Entwicklungsgeschichte einräumt. Wenn man die abgemalten Blumen, die dramatisch aufgebauten Jagdtrophäen und Tierstücke von Aelst, Beyeren und Kalft betrachtet und geht dann zu den einfachen, monumentalen Stillleben Chardins, erkennt man am besten den gewaltigen Sprung, den Chardin vorwärts machte, erkennt man die Fäden, die von ihm aus sich zu Manet und Cézanne weiterspinnen; es wird Einem plötzlich die gerade Linie klar, auf der die Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei sich bewegt. Vermeers Andenken wird vor jedem seiner Bilder lebendig. Wie Vermeers Bilder sind auch Chardins Bilder geschlossene Gebilde, die aus der farbigen Anschauung der Natur, aus einem verinnlichten Erlebnis des Auges herausgewachsen sind. Haben Spätere die Probleme des Atmosphärischen glücklicher gelöst, so hat doch auch er schon eine prachtvolle Räumlichkeitspoesie

J. B. CHARDIN, ORANGENBÄUMCHEN

J. B. CHARDIN, DIE SCHEUERFRAU

einer schönen Studie näher gebracht hat, in der gleichen Richtung reiner Sachlichkeit gearbeitet, einen monumentalen Stil in der Naturinterpretation angestrebt. Was sie, eingeengt durch mancherlei Konventionen, nicht vollenden konnten, hat Chardin zu Ende geführt; und er ist gleichzeitig über sich selbst hinausgegangen. Das Schema seiner Bilder entspringt den natürlichsten Bedingungen und darin berührt er sich mit Manet und Cézanne; in dem monumentalen Aufbau, in den rhythmischen Linien und der Überzeugungskraft der Farben deutet er auf sie hin; er deutet in seinem Pinselstrich und Farbenauftrag auf die mosaikartige Farbenteilung ungebrochener Töne hin, die Delacroix fortsetzte, die im Neoimpressionismus gipfelt.

Jean Baptiste Siméon Chardin wurde am 2. November 1699 zu Paris geboren und starb dort am 6. Dezember 1779. Zu seiner Centenarfeier im Jahre 1899 gab L. Fourcauld* eine Monographie des Künstlers heraus. Bedeutender ist die zwei Jahre später erschienene Monographie des Meisters von Charles Normand*. Im Sommer des Jahres 1907 veranstaltete Armand Dayot, der Herausgeber von Les Arts et les Artistes eine Chardin-Gedächtnisausstellung des Meisters in der Galerie Georges Petit, die neben einigen bedenklichen Arbeiten die schönsten und genialsten Werke Chardins aus Privatbesitz vereinigte. Wir geben im folgenden einen Auszug aus dem Artikel „Chardin" in dem Buche der Gebrüder Goncourt „L'Art du XVIII. siècle". Die Goncourts gaben zum ersten Male nach den Archiven alle Lebensdaten des Meisters, haben als Erste im neunzehnten Jahrhundert den Mut gefunden, Chardin in einem langen, von klugem Verständnis und warmer Begeisterung getragenen Artikel als einen Meister erster Ordnung zu feiern:

erfunden, in der die Materie in kostbarer Saftigkeit der Farben monumental konzentriert erscheint. Die Tonskala Vermeers hat sich in Chardin milde verkühlt. In seine Tonharmonien von weiss, gelb und blau schliesst sich die duffe Farbe eines Kupfergefässes sinnvoll ein. Der Tastsinn des Auges, den Spätere in sich noch feiner entwickelt haben, tritt hier zum ersten Male in den Vordergrund. Würde man das Gerippe der einzelnen Bilder blosslegen, wozu Worte zu hart sind, wozu aber vor allem die Originale zur Hand sein müssten, so würde man die Beziehungen Chardins rückwärts und vorwärts deutlicher werden lassen können. Hundert Jahre vor ihm hatten die Gebrüder Le Nain, die der so früh verstorbene Antony Valabrègue* uns in

* Les Frères Le Nain. Paris 1904 Librairie de l'Art ancien et moderne

* Paris, Ollendorf 1900.
** Paris, Moreau 1901.

„Die Neuartigkeit, die Originalität und das persönliche Gepräge der Malerei Chardins beschäftigten die Zeitgenossen in ausserordentlichem Masse. Durch seine köstliche Manier, seine unbegreifliche Naturschilderung, dieses Wunder künstlerischer Nachbildung wurde ihr Interesse erregt. Sie interessierten sich für das Duell zwischen Oudry* und Chardin, die beide dasselbe Basrelief malten und beide mit entgegengesetzten Mitteln wie zwei Gegenpole der Kunst die Illusion der Wahrheit erreichten; Oudry mit der wohlfeilen und gewöhnlichen Geschicklichkeit der Augentäuschung, Chardin mit seiner genialen Malweise. Sie fragten ihn aus und versuchten über die Zerreibung seiner Farben, seine Farbenmischungen, seine Malküche ins Klare zu kommen, sie erbaten sich die Rezepte des Koloristen, die Wirkungsmittel seines Talentes. Sie

J. B. CHARDIN, MÄDCHEN MIT KIRSCHEN

* Jean Baptiste Oudry (1686—1755) Schüler von Largillière. Oudry wurde vom König von Dänemark nach Kopenhagen berufen. 43 seiner Werke finden sich im Museum zu Schwerin, 9 im Louvre.

beklagten sich, Niemanden zu kennen, der ihn hatte malen sehen. Sie schenkten der Legende Glauben, dass Chardin sich beim Malen häufiger seines Daumens als seines Pinsels bediente. Es schien ihnen unglaubwürdig, dass dieser Maler mit den gewöhnlichen Mitteln aller Maler seine Bilder malte.

Und dennoch war es so. Obgleich die Zeitgenossen es glaubten, bestand Chardins Talent doch nicht in irgendwelchen Hexereien der Zubereitung, nicht in Taschenspielerkunststücken. Das Geheimnis seiner Malerei beruhte weder in den Farben noch in seiner Daumenfertigkeit, auch nicht in einem Rezept, das geeignet war den Halbtönen ein wenig mehr Transparenz zu geben. Gut, wenn er dieses Rezept hatte; aber er war schon derselbe Maler, bevor er dieses Rezept hatte. Was Chardin verbergen wollte, indem er Niemanden seiner Staffelei nahe kommen liess, während er malte, war nicht der geheimnisvolle Vorgang, sondern das Zaudernde des Schaffens, die mühselige Anstrengung, die schmerzhafte Geburt seiner Werke. Hüten wir uns also in Wirklichkeit zu glauben, dass Chardin malte, wie es in der „Biographie universelle“ heisst, dass der Maler den Rochen, den er am Abend gemalt hatte, am nächsten Morgen gemütlich verspeiste. Eine solche Malerei wird nicht improvisiert. Während sechzig Jahre hat er ununterbrochen gemalt und doch hat er nur eine geringe Anzahl von Bildern hinterlassen. Er war langsam im Erfinden, im Schaffen und Vollenden. Man findet unter seinen Gemälden die heraus, die am wenigstens gekünstelt sind, die nicht von unruhigen und arbeitsamen Morgen zeugen, von Morgen im Kampfe mit dem Modell und der Natur, an denen er verbesserte, auswischte, an seinem Platze blieb, mit zögernder Hand, den Geist und die Augen gespannt auf die Harmonie gerichtet, bis zu einem gewissen Augenblick innerer Erleuchtung, einer Minute, einem Aufblitzen; dann plötzlich wurde es Tag in ihm und er vollendete sein Bild rasch oft mit dem Entwurf von zwei oder drei Anderen. Fügen wir noch hinzu, dass Chardin sich niemals durch Skizzen und Zeichnungen auf dem Papier helfen wollte. Er malte sein Bild rasch und auf einmal fertig und arbeitete es von der Kreidezeichnung der Skizze bis zum letzten Pinselstrich nach der Natur. „Auch hatte er immer die Klage im Munde“, berichtet Mariette*, „dass die Arbeit ihm unendlich viel koste.“

* Pierre Jean Mariette (1694—1774), Kunstgelehrter und Kunstsammler.

Das Gewissen und die Kenntnisse: darauf beruhte das ganze Geheimnis und das ganze Talent Chardins. Seine wunderbare Technik stütze sich auf die gründlichsten, theoretischen Kenntnisse, das Resultat langer und einsamer Erwägungen. Sein Talent zu malen ergab sich aus seinem Verständnis zu sehen, ergab sich aus jener wunderbaren Begabung, die ihm erlaubte, auf den ersten Blick hin, den er auf ein Gemälde warf, mit einem Wort die dem Bilde mangelnde Harmonie zu erklären und was notwendig sein würde, um den mangelnden Einklang herzustellen. Kurz, dieser grosse Schaffende war auch ein grosser Theoretiker. Daraus resultierte seine einzigartige Malkunst. Was ging es ihn an, dass die anderen Maler seiner Zeit eine Eselsbrücke benutzten, indem sie nach der Regenbogentheorie ihre Farben ordneten und auf die Leinwand schmierten; bei ihm gab es kein Arrangement und keine Konvention. Er arbeitete nicht nach den vorgefassten Meinungen von zusammenstimmenden und sich widerstrebenden Farben. Wie die Natur selbst wagte er entgegengesetzte Farben. Und das, ohne sie zu vermischen; er setzt eine neben die Andere, stellt sie einander frei gegenüber, sodass seine Arbeiten ein wenig den Mosaiken ähneln. Wenn er die Farben auch nicht vermischt, so verbindet er sie doch, fügt sie zusammen, mildert sie, bedeckt sie mit einer systematischen Arbeit von Reflexen. Doch da er die Kühnheit der aufgetragenen Farbtöne stehen liess, scheinen alle Farben und Lichter, von dem was ihnen benachbart ist, sanft eingehüllt zu werden. Auf jeden Gegenstand, gleichwie in welcher Farbe gemalt ist, setzte er immer irgend einen lebhaften Ton, irgend eine lebhafte Farbe des benachbarten Gegenstandes auf. Genau betrachtet giebt es ein Rot in diesem grünen Glas, ein Rot in diesem blauen Tisch, blau in diesem weissen Linnen. Aus diesen sinnvollen Verteilungen, diesen fortgesetzten Echos hebt sich in einer gewissen Entfernung die Harmonie alles Dessen, was er gemalt hat, nicht die armselige Harmonie, die sich aus der kläglichen Verschmelzung der Töne ergiebt, sondern jene grosse, zusammenklingende Harmonie, die aus der Hand der grossen Meister fliesst . . .

Das Stillleben ist in der That die Spezialität dieses Genies. Er hat diese Kunst zweiten Ranges zu einer der höchsten und wunderbarsten Kunstäusserungen erhoben. Niemals hat sich das Entzücken, der Zauber der materiellen Malerei, die Gegenstände ohne Inter-

esse, nur durch die Magie der Wiedergabe umbildet, so lebhaft geäussert wie bei ihm. Welcher Meister gleicht ihm in seinen Tierbildern, seinen Hasen, Kaninchen, Rebhühnern, in dem, was man im 18. Jahrhundert das Jägermahl nennt; Fyt selbst, der Federn und Haare im Einzelnen sauberer durchführte, der geistreicher, pikanter und amüsanter in der Auffassung ist, steht ihm an Kraft, Realität, an Breite der Arbeit, an Wahrheit in der Wirkung nach. Wer hat die Früchte, Blumen, die Requisiten und Küchengeräte gemalt wie er? Wer hat wie er die unbelebten Dinge mit Leben erfüllt? Wer hat den Augen eine ähnliche Sensation der reellen Gegenwart der Dinge geschaffen? Wie die Sonne scheint Chardin in die schöne und dunkle, kleine Küche von Wilhelm Kalf einzutreten . . .

Auf einem dieser matten und trüben Gründe, die er so durchsichtig zu gestalten wusste, auf dem sich quellfrische Farben mit tiefen Schatten mischen, auf einem dieser moos- oder erdfarbenen Marmortische, die gewöhnlich seine Signatur tragen, stellte Chardin Dessertteller, auf denen der wollige Sammet der Pfirsiche schimmert, bernsteinfarbene, weisse Weintrauben, der zuckrige Flaum der Pflaumen, der feuchte Purpur der Erdbeeren, der harte Kern der Muskatnuss mit ihrem bläulichen Hauch, die Runzeln und Warzen einer Orange, das silberne Geflecht der Melonen, der kupferne Ausschlag alter Äpfel, der Knust einer Brotkruste, die glatte Rinde der Marone, das Holz der Haselnuss. Alles das steht lebendig vor uns; es ist, als hielten wir diese Dinge in der Hand. Das ist das Wunder der Dinge, die Chardin malt: sie sind modelliert in ihrer Masse, umschrieben in ihren Konturen, gemalt

J. B. CHARDIN, DIE WÄSCHERIN

in ihrer Lichtfülle, gebildet gewissermassen mit der Seele ihrer Farbe; sie scheinen sich von der Leinwand loszulösen und sich zu beleben — ich weiss nicht, welche wunderbare, optische Wirkung sich zwischen der Leinwand und dem Beschauer abspielt . . .

Und welches Temperament enthüllt er als Erzieher, als Zeuge des kleinen, bürgerlichen Lebens. Welche begabte Hand! Welche Kunststücke der Palette in seinen Interieurs. Der Maler Chardin hatte Vorläufer, er hatte keinen Lehrer. Er inspirierte sich nicht durch Mieris, Terborch, Gerard Dou und nicht durch Netscher und Teniers. Von allen flämischen Meistern nähert er sich, ohne ihn zu suchen, nur Metsu, seiner flaumigen und zugleich markigen Art Farben und Tücher zu malen. In allen Galerien Europas kenne ich nur ein Gemälde, von dem man Chardins Stil ableiten kann: die Spitzenklöpplerin im Kabinet Six des Louvres von dem so verschiedenartigen Van der Meer . . .

Fassen wir zusammen: Meister ersten Ranges im Stillleben, unterlegen einzig und allein Rembrandt, der den ausgeweideten Ochsen malte. Chardin hatte eine schwache Seite, welche ihn unter Metsu rangieren lässt. Er ist unzureichend im Aktzeichnen. Es wurde ihm sehr häufig schwer, Fleisch zu malen. Er differenziert nicht genügend die Stoffe. Wenn er ein wenig grosse Figuren malt, während er sich an die gewöhnlichen Proportionen der Figuren hält, fühlt man in seiner Arbeit, die Mühe, die Qual, die Martern . . .

Chardins Werk zeigt, wer er war. Man errät es, man findet ihn in seiner Malerei wieder. Er erzählt sich selbst, öffnet sein Herz vertraulich in seinen Kompositionen, seinen Szenen, seiner Alltäglichkeit und der bürgerlichen Moral seiner Kompositionen. Seine friedvolle Welt erhellt seine Innenräume. Die Personen ähneln seiner Familie. Diese Bescheidenheit, die er darstellt, den ehrlichen Arbeiter, die geregelten Freuden des Tages, die ruhige Zufriedenheit — aus seiner Welt strömen sie aus.

Der gutmütigste Mensch der Welt — das ist Chardin unter den Malern seiner Zeit. Bescheiden im Erfolg, wiederholte er häufig, dass die Malerei eine Insel sei, deren Küsten er gestreift habe."

J. B. CHARDIN, DIE KÖCHIN

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SALON

DIALOG ÜBER DEUTSCHES KUNSTGEWERBE

VON

WALTER FÜRST UND KARL SCHEFFLER

Der Redakteur: Sehr geehrter Herr, ich freue mich, dass Sie meinem Vorschlag zustimmen und dass Sie, um der Sache willen, eine Position nicht scheuen, die für Sie unvorteilhafter ist als die frühere.

Ich rekapituliere, damit unser Vorhaben allgemein verständlich werde:

Sie übergaben mir vor einiger Zeit eine Arbeit über das deutsche Kunstgewerbe, in der Form eines Dialogs zwischen einem „jungen Wiener" und einem „Deutschen". Ich schrieb Ihnen, dass der „junge Wiener", hinter dem Sie selbst mit Ihren Überzeugungen standen, mir wesentlich Scheinendes zu sagen hätte, dass seinem Partner aber, wie es in Dialogen so üblich ist, die Vertretung lauer Meinungslosigkeit übertragen worden sei, um der Hauptperson Gelegenheit zu schaffen, sich ihre Ideen vom Herzen zu reden. Dadurch war auch Ihr Dialog, trotz der dramatischen Form, eigentlich ein Selbstgespräch geworden. Ich bot mich Ihnen nun an, in dem Gespräch den Platz des „Deutschen" einzunehmen, damit aus dem Scheingefecht ein echter Kampf werden könne, der den Leser zwingt, Stellung zu nehmen. Sie

haben die Selbstlosigkeit gehabt, auf diese Proposition einzugehen und so Gelegenheit zu einer Aussprache geschaffen, der es unmöglich an allgemeinem sachlichen Interesse fehlen kann.

Sie unterscheiden, wenn ich richtig verstehe, im neuen Kunstgewerbe zwei scharf getrennte Strömungen. Mit Recht. Sie stellen dann aber das Bestreben der aus England und Schottland beeinflussten Wiener Nutzkunst und die Tendenzen jener Künstler, wofür Bruno Pauls Arbeiten etwa charakteristisch sind, in einen schroffen Gegensatz zu den Zielen der belgisch-deutschen Tendenzen. Oder, um mit allgemein bekannten Namen zu operieren: Künstler wie Joseph Hofmann, Koloman Moser oder Bruno Paul gelten Ihnen als Vertreter einer ganz objektiv gerichteten Kunstkraft, während Sie Talente wie van de Velde, Riemerschmid, Pankok oder Obrist als Vertreter einer falschen, subjektivistischen Sentimentalität hinstellen. War es nicht so?

Walter Fürst: Sicher. Ich glaube nicht an ein friedliches Nebeneinander dieser zwei Tendenzen; schon allein vom stilistischen Prinzip aus nicht, weil diese Zweiten mir misszuverstehen, zu verbiegen scheinen, was den Ersten ernstes, mühevolles Bestreben ist. Und ich möchte da eben zeigen, dass sich genau, ganz genau Das, was von den heutigen Biedermeiersachen so oft gerügt wird: das Verwechseln des Organischen mit seinem Ausdruck und die Sentimentalität, mit noch grösserem Recht auf jene Lieblinge der Deutschen anwenden lässt. Deutsch sind diese Künstler ja allerdings; ja, gerade ihre Fehler scheinen mir typisch deutsch — fast möchte ich meinen, ihr ganzes Deutschtum sei in ihrer Sentimentalität.

Ich möchte nicht missverstanden werden. Denn es giebt wertvolle Sentiments auch hier, und die Frage ist die nach der Grenze zwischen falscher Sentimentalität und sentimentalen Werten. Ich glaube, dass diese Grenze, für unsere Innenkunst wenigstens, ganz scharf zu ziehen ist. Dass genau dort die falsche Sentimentalität beginnt, wo der Künstler aufhört, der inneren Gesetzlichkeit alles Tektonischen zu folgen, um statt dessen eine allegorische Darstellung dieser Gesetzlichkeit zu geben. Was alle Formen des Reihens, Bindens, Stützens, Bekrönens, was alle diese Ausdrucksmöglichkeiten architektonischer Gesetzlichkeit von der Tektonik eines Pankok so vollkommen trennt, ist — durch die ganze Geschichte des Stils, vom dorischen Kyma bis zu der delikaten Rhythmik eines Mackintosh-Geräts — ihr durchaus abstraktes Wesen und ihr Gebundensein in den strengen Aufbau alles Tektonischen — mag man sie noch so sehr als Kampf von Kräften begreifen. Pankok aber, indem er das Kräftespiel des organischen Aufbaus zu allegorisieren sucht, substituiert für diese innere Gesetzlichkeit alles Struktiven eine völlig andersartige Naturgesetzlichkeit. Oder, vielleicht deutlicher, in einer Simmel'schen Anschauungsart: das „hinter der Oberfläche Liegende, für den Künstler ewig Unzugängliche" an inneren Kräftebeziehungen sucht er an die Oberfläche hervorzuzerren; was wir an niemals Greifbarem, gänzlich Metaphysischem in die Konstruktion alles Tektonischen hineinzuprojizieren gewohnt sind, das stülpt er nach aussen, indem er den organischen Aufbau nachahmt; und das mit völlig unzulässigen Mitteln, in einer entlehnten, der Natur entlehnten Formensprache, da es doch das ganz Charakteristische dieses deutschen Möbels darstellt, dass sein Organisches gar nicht wirklich das Organische des Möbels selbst ist, sondern das des Pflanzenaufbaus, der Knochenbildung, der Kristallisation — mit einem Wort: das Organische des natürlichen Wachstums. So ist diese Richtung der Innenkunst zwar einen Schritt weiter als van de Velde, der einen Stuhl als Anhäufung von schönen Linien sieht; aber sie hat die Sentimentalität der Linie durch etwas Anderes — so spezifisch Deutsches! — ersetzt, Etwas, das ich die „Sentimentalität der Kräfteallegorie" nennen möchte.

Karl Scheffler: Und das ich die Anthropomorphosierung des toten Materials nennen möchte. Denn jene Pflanzen-Knochen- und Krystallisationsformen, jene Knoten- und Knorpelbildungen sind schliesslich nur Mittel, um die „innere Gesetzlichkeit des Tektonischen" formal auszudrücken. Sie tadeln, dass die deutschen Künstler sich einer bestimmten Art von Kausalitätsempfindung hingeben, und Sie fordern, dass anstelle dieser Empfindungen, die zur „Kräfteallegorie" führen, die werkmässige Konstruktion trete. Sie werden Recht behalten, solange es sich um Tische und Stühle handelt. Aber es steht weit mehr in Frage als das.

Künstlern wie Van de Velde, Endell, Obrist oder Pankok ist es gar nicht sehr ums Gewerbe zu thun. Sie verweilen darin, weil ihnen die Zeit — und allerdings auch ihre Determination — den Weg zur Baukunst hinauf noch, mehr oder weniger, versperrt. Sie sind mit allen Instinkten Künstler. Ihr Trieb war lange bildend, ehe er „zweckvoll" zu sein vorgab. Dass sie ihr im materiellen Sinne zweckloses Kausalitätsgefühl über das profane Bedürfnis stellen,

macht sie erst zu Künstlern. Macht sie darum erst interessant und im höheren Sinne fruchtbar. Denn thut das nicht jeder rechte Künstler? Hat nicht die Kunst von je nach „Allegorisierung" der verborgenen Kraft gestrebt? Was Sie zu fordern scheinen: werkmässige Logik, gesunden Menschenverstand und sachliche Holzfügung: das ist sehr nützlich und dem Gewerbe durchaus notwendig; aber es ist architektonisch betrachtet Naturalismus und darum nur halb künstlerisch. Wo ist die von Ihnen geforderte „objektive" Konstruktion in einem griechischen Kapitäl, wo im gotischen Masswerk, in einem Renaissancestuhl oder einer Rokokokommode?

Gerade in dem leidenschaftlichen Subjektivismus van de Veldes oder auch Obrists (diese Künstler spüren es selbst leider sehr wenig, dass sie die „Lieblinge der Deutschen" sind; das sind viel mehr die im Sinne Ihrer Theorie arbeitenden Schulze-Naumburg und Bruno Paul) sehe ich das Bedeutende.

HENRY VAN DE VELDE, KASSENRAUM DER DEUTSCHEN BANK IN AUGSBURG

Wenn sie und die ihrer Art zuweilen problematisch als Handwerker werden, so kommt es, weil sie zu sehr Künstler sind, um nur Handwerker sein zu können. Der Mann des praktischen Gewerbes mag sie deswegen tadeln; der Betrachter unseres Kulturganzen muss sie deswegen loben. Denn in ihrem noch gährenden und suchenden Subjektivismus ist eine unsterbliche höhere Objektivität, ist der Keim

HERMANN OBRIST, STEINVASE

eines Kunststils enthalten. Während in Dem, was die Wiener Künstler machen, nur sterbliche Sachlichkeit ist, werkhafte Einfachheit und daneben — weil auch sie ohne Schmuckbedürfnis nicht auskommen und doch nicht fähig sind es phantasievoll zu befriedigen — viel Snobismus.

An Ihrem Vorwurf, dass dieser künstlerische Subjektivismus sentimental sei, ist etwas Wahres. Aber: wenn wir Männer wie Obrist, Endell, Pankok und van de Velde sentimental nennen, so müssen wir, um gerecht zu bleiben, die Wiener in all ihrer künstlichen Primitivität geradezu geschlechtslos nennen. Der Vorwurf der Sentimentalität trifft nicht die Individuen, die eher hart als weich sind, sondern die Zeit. Unsere ganze Zeit ist sentimental. Wie alles Werdende es ist, das gern möchte und nur halb kann. Der Sozialismus unserer Tage ist sentimental, Hofmannsthal, Hauptmann und sogar Ibsen sind es, dialektisch sentimental sind Klinger und Richard Wagner; und sogar der Impressionismus muss, im Sinne Schillers wenigstens, sentimentalisch genannt werden. Aber ich möchte die Kulturarbeit unserer ganzen Zeit auch in dem Bestreben sehen, das Sentimentale — das ist: das weiblich Schwangere, zum Gebären sich Drängende — auf allen Gebieten männlich, das heisst: klassisch zu machen. Und ich lebe der Überzeugung, dass in der architektonischen Kunst der weitere Weg, den das Wollen der Gruppe van de Velde bezeichnet, sicherer zum Ziele führt als die Tendenz der Zielsüchtigen, die im Empirestil den äusseren Abglanz des Klassischen für das Innere nehmen.

Walter Fürst: Zunächst: ich glaube nicht, irgendwo die Forderung ausgesprochen zu haben, dass „an Stelle der subjektiven Kausalsbegriffe, die zur Kräfteallegorie führen, die werkmässige Konstruktion trete.“ Wohl aber habe ich jene Allegorie in Gegensatz zur inneren Gesetzlichkeit alles Struktiven gestellt, — ohne diese je mit „schlichter Holzfügung“ oder „gesundem Menschenverstand“ identifiziert zu haben. Es ist auch wohl nicht richtig, dass „alle Kunst nach Allegorisierung der verborgenen Kraft strebt“. Nicht zur Allegorie — zum Symbol will die Kunst. Oder, besser gesagt, sie will nicht zum Symbol — sie ist Symbol, insofern sie Kunst ist. Das Symbol wird nicht gewollt, es ist da, soweit gleichzeitig künstlerische Wirklichkeit da ist — während das Bestreben, ausserhalb der künstlerischen Realität nochmals „auszudrücken“, was jene schon an sich symbolisieren sollte, unbedingt zur Allegorie führen muss. So wird uns wohl rhythmische Tektonik symbolisch — denn rhythmische Gliederung der tektonischen Wirklichkeit ist Grundgesetz alles Bauschaffens — gerade jene „anthropomorphe“ aber kann es nicht werden, weil sie ja schon, durch ihre Absichtlich-

keit, durch ihr Zuviel, weit über das Symbol hinausgeraten ist. Und indem Sie zugeben, dass Ihre Künstler ein auf anderer Basis als der tektonischer Logik erwachsenes Kausalitätsgefühl über das tektonisch Notwendige stellen, decken Sie selbst die Kluft auf, die diese Leistungen von der Grundlage architektonischen Schaffens unbedingt trennt.

Das also ist der tiefe Irrtum der Obrist- oder Pankokschule: dass sie statt des Rhythmus, zwischen dessen architektonische Skandierungen unsere nachschaffende Phantasie die unendliche Melodie der Kräfte hineinzuspinnen gewohnt ist, diese Melodie der Kräfte selbst, allegorisierend, in plastische Wirklichkeit zu übersetzen sucht. Es liegt auf der Hand, dass dieses Bemühen, auf der andern Seite, zum Naturalismus führen muss. Nicht die Forderungen der Zweckmässigkeit, die die Grundlage jeder Architektenthätigkeit bilden, führen zum Naturalismus, sondern das Bestreben unserer Kräfteallegoriker, die ein Organismusempfinden aus einer tieferen, der Wirklichkeit näheren Ebene der Kunst in das höhere Bereich einer durchaus transcendentalen Gesetzlichkeit hinauftragen. Sie „abstrahieren", heisst es, den inneren Aufbau aus den Naturformen. Gewiss: fürs Malerische, Zweidimensionale abstrahieren sie ihn. Aber in die ganz andere wird jene „Abstraktion" nur übernommen, und hier muss sie jetzt immer Dimension struktiver Gesetzmässigkeit noch mit Wirklichkeitsnähe, — muss als Naturalismus wirken. So sind diese Künstler, eingeklemmt zwischen Allegorie und Naturalismus, dem Kern spezifisch rhythmisch-tektonischen Empfindens fremd, und eben darum muss es vom Standpunkt der höheren Baukunst aus verfehlt erscheinen, auf sie die Hoffnungen eines keimenden Stils zu setzen. So stelle ich, wenn ich dieser Tendenz die Schöpfungen eines Bruno Paul, eines Josef Hofmann entgegenhalte die Rhythmiker gegen die Allegoriker, die Tektonen gegen die Ornamentalen, weil ich in ihren Werken jene rhythmische Gesetzlichkeit (wenigstens im Keim) wiederfinde. Der Weg dahin kann — für uns und in der nächsten Gegenwart — nur durch das „absolute" Möbel führen; und deshalb muss allerdings das elementar Tektonische heute betont werden: als Erziehung zum tektonischen, allegoriebefreiten Gefühl.

AUGUST ENDELL, HAUSEINGANG

Doch Sie verteidigen jene „anthropomorphe" Tendenz (sie ist ja nicht anthropomorph, sondern zoomorph, phytomorph) vom Standpunkt des Individualismus. Sollten wir nicht gerade hier einer Ansicht sein?

Haben nicht Sie selbst erst unlängst die Überzeugung ausgesprochen, dass in der Baukunst das Besondere, Subjektivistische zum Hindernis reiner Anschauung wird und der Architekt ins Problematische oder kleinlich Kunstgewerbliche gerät, wo er sich zu sehr auf sein Subjekt verlässt? Also — wie? Subjektivismus wäre der Baukunst unwesent-

lich, ja schädlich—und das künstlerisch Bedeutungsvolle der neuen Baukünstler wäre — — ihr Subjektivismus? Gerade dort, wo der Architekt ins Problematische gerät, läge das Wertvolle dieser Architekten? Und während sie, wo der Kern architektonischer Begabung liegt, zu verurteilen sind, wären sie Ihnen dort, ganz allgemein als „Künstler" wichtig, wo Sie selbst dem Tektonen die geringste Bedeutung zumessen? Aber gestehen Sie nicht selbst, indem Sie das allgemeine „Künstlertum" dieser Männer über ihr vorläufiges Werk erheben, das durchaus Problematische ihrer Leistung? Wonach aber ist jenes Künstlertum zu messen, wenn nicht eben nach dieser Leistung? Etwa nach einem schen Allegorikers aus der Gegenwart in die Zukunft verlegen. Aber kann die konsequente Entwicklung jenes motivsuchenden Arabeskenempfindens jemals zur räumlichen Rhythmik führen? Ist es nicht klar, dass jene Künstler, um nur zur allgemeinen Grundlage einer echten Tektonik zu kommen, sich nicht vorwärts entwickeln müssten, sondern — zurück?! Genau jene Strecke zurück, um die sie mit der Allegorie das Symbol übersprungen haben? Und: wenn es ihnen schon gelingen könnte, auf diesem Umweg, Rückweg, Rückzug die Basis rhyhtmischer Tektonik zu erreichen — wären sie dann nicht endlich genau dort angelangt, wo Bruno Paul, Peter Behrens,

RUDOLF ROCHGA, INTERIEUR

vielleicht ein paar Künstler ganz im Norden und schliesslich Wien und Glasgow heute schon stehn? Und ist nicht thatsächlich die Entwicklung führender Künstler schon so verlaufen? Man muss an Behrens denken, der von linearer Mathematik über antike Einflüsse zur strengsten Rhythmik gelangt ist. Und an Bruno Paul vor Allem, der früher Jagdzimmer mit Möbeln in Geweihformen ausgestattet hat, um sich mit den Leistungen der letzten Jahre bewusst neben die Tendenzen der Wiener Künstler zu stellen. Sollten derartige Beispiele nicht symptomatisch für die Entwicklung der deutschen Innenkunst, und mit ihr, der Architektur, sein? Symptomatisch dafür, dass die Erkenntnis des grund-

Wollen ausserhalb des Werks statt nach dem Wollen im Werk? Oder wäre es möglich, Schaffende um ihrer künstlerischen Psyche willen zu bewundern und gleichzeitig zuzugestehen, dass ihr Schaffen den Ansprüchen nicht gerecht wird, denen es einzig untersteht? Wenn aber einmal das Werk als ungenügend erkannt ist, ist dann nicht gerade „Künstler" ein sehr, sehr vager Begriff geworden? Ist es noch viel mehr als ein — Wort? Und jener Glaube an den „Künstler" neben dem Zugestehn seines künstlerischen Versagens nicht schliesslich nur — eine Verführung durch das Wort?

Sie suchen den offenkundigen Zwiespalt zu lösen, indem Sie die Bedeutung des subjektivisti-

legenden Unterschieds zwischen architektonischem Schaffen und malerischer Allegorie immer weiter um sich greift, und dass jenen Anhängern der Pankok- oder Obristschule bald die letzte Stunde geschlagen hat?

Karl Scheffler: Ihre Philosophie droht die Spalten zu sprengen. Und Ihre Theorie verführt zu einem Streit um Terminologien. Siehe Allegorie und Symbol, Naturalismus und Gesetzlichkeit, rhythmisch und tektonisch. Ich springe darum lieber aus diesem Kreise der sich logisch verkettenden Begriffe hinaus, auf die Gefahr als Flüchtling zu erscheinen, und suche einen neuen Standpunkt.

Wären Ihre eleganten Biedermeier, Ihre soignierten Ritter vom Lineal bessere Künstler als meine „Schnörkler", so müssten sie doch natürlich mehr Talent haben als diese und folglich auch schöpferischer sein — sofern Sie mit mir den Wert des Künstlers nach der Begabung, nicht nach seiner akademischen Zuverlässigkeit messen. Die Vertreter Ihres Prinzips müssten die Gebenden sein, die Anreger, die Primären und mit ihrem Überfluss jene Andern speisen. Sie wissen aber so gut wie ich, dass es umgekehrt ist. Obrist war der erste Führer im neuen deutschen Kunsgewerbe und ohne van de Velde wäre die ganze Bewegung, so wie sie geworden ist, nicht einmal denkbar.

Wenn Ihre Wiener mehr dem Berufsgesetz der Architektur, oder vielmehr, einer schon bekannten Erscheinungsform dieses Gesetzes gehorchen, so geschieht es nicht aus freier Wahl, sondern weil die Schwachen sich in einen umfriedeten Raum flüchten müssen, weil sie als Künstler Kompromissler sind, Eklektiker, Opportunisten und Empiriker — dieses sogar witzig genug im doppelten Sinne. Die Einfachheit dieser Leute ist verkappte Not. Wenn ein Künstler wie van de Velde zum Einfachen gelangt — was nach Ihrer Meinung nur durch Rückentwickelung möglich ist — so geschieht es kraft jener Beschränkung, worin sich der Meister zeigt. Es ist ein Unterschied, ob man einfach ist aus verhehlter Armut oder aus Reife. Die ästhetisch gewordene Geometrie der Wiener ist blanke Negation; die Vereinfachung der van de Velde, Obrist, Pankok, Endell usw. ist Konzentration, oder wird es doch sein. Bei ihnen war etwas zum Gähren, also auch zum Klären. Ihre Einfachheit ist darum zeugungskräftig gegenüber dem Eunuchenhaften, das reichlich in der Wiener Kunstkultur enthalten ist. Stützten die Wiener ihre Künstlichkeiten nicht auf gesunde englische aber profane Sachlichkeitsgedanken, so hätte dieser Stil einer unverschämt anspruchsvollen Anspruchslosigkeit überhaupt nur den Wert einer Mode. Denn was den von mir Vertretenen Wille ist, giebt sich bei Ihren Künstlern immer mehr oder weniger als Affektation.

ALBERT GESSNER, MÖBEL EINER GARTENHALLE

M. JUNGE, TOILETTE DRESDENER WERKSTÄTTEN

Spielen Sie nicht Worte, die ich einmal in anderem Zusammenhang geschrieben habe, gegen mich aus. Ich lasse mich nicht zum Sklaven von Theorien machen — und kämen diese von mir selbst. Mit einem „Gesetz“ lässt sich immer nur das Vergangene messen. „Malerisch“ und darum unarchitektonisch, wie Ihnen die Idee der „Kräfteallegoriker“ erscheint, musste — ohne dass ich dem Grad nach zu vergleichen beabsichtige — auch die erste Idee der Gotik oder des Barock einst erscheinen. Ich misstraue eher dem „Gesetz“, als dem Gefühl, wenn beide in Widerstreit geraten. Niemand kann mehr als ich die Macht der lebendigen Berufskonventionen ehren; aber da wir solche Konventionen zur Zeit gar nicht haben, ehre ich die Künstler, die welche zu schaffen suchen. Das, scheint mir, thun einerseits Energien wie Obrist, Pankok, van de Velde, Endell; das thut andererseits ein Künstler wie Behrens, — den auch ich für mich in Anspruch nehme. Jene thun es, weil sie plastisch dem Raumhaften, dem Rhythmischen, dem Tektonischen und Architektonischen entgegenschwellende Formkeime von unten nach oben, von der Zelle zum Organismus entwickeln; Dieser thut es, weil er, indem er von oben nach unten, von der Idee des Ganzen zur Ausbildung des Einzelnen den Weg nimmt, lebendig neues Raumgefühl anstrebt. Problematisch sind diese Künstler noch, weil sie die von Ihnen richtig skizzierten ungeheuren Gesetze und Aufgaben der Baukunst in ihrer ganzen Tiefe fühlen; und jene Anderen werden so bald fertig und scheinbar harmonisch, weil sich ihr geistreiches Ästhetentum von Gesetzlichkeiten ernähren lässt, die die Ahnen einst mit ihrem innersten Gefühl in konkreten Formen ausgeprägt haben. Daneben schätze ich aber durchaus diese Sekundären: Ihre Wiener und Die, deren Bester Bruno Paul ist. Ich wünsche nicht, in diesem Streit in eine Gegnerschaft gedrängt zu werden, die ich nicht fühle. Im Gegensatz zu Ihnen und auf unseren Ausgangspunkt zurückkommend, glaube ich, dass sich die beiden Arbeitsweisen schon heute ebenso ergänzen, wie sich der Erfinder und der die Erfindung Popularisierende ergänzen, dass sie sich in vielen Dingen zu einander verhalten, wie der Fleischextrakt zur Bouillon.

Sagen Sie mir, die Künstler, die ich als die wichtigsten betrachte, seien keine Architekten, so gebe ich es in gewisser Weise für die meisten von ihnen zu; behaupten Sie weiter, keiner von ihnen sei konsequent Handwerker, Maler oder Bildhauer, so kann ich ebenfalls kaum widersprechen. Was ich an ihnen schätze ist der schöpferische Instinkt. Mir scheint in ihrem „Subjektivismus“ mehr keimhafte architektonische Objektivität enthalten zu sein, als in der Objektivität der Wiener, die meistens wenig mehr giebt, als eine schön schillernde Hülse, worin die vertrockneten Kerne vom letzten Herbst klappern. Wie meine Künstler auf die Zukunft wirken werden weiss ich nicht. Brauche ich auch nicht zu wissen; denn ich bin keine amtlich angestellte Pythia. Als Wagner kam, rief alle Welt: er ist kein Musiker!; als Ibsen kam: er ist kein Dramatiker! Was Nietsche ist, weiss heute noch kein Mensch, trotzdem jeder Moderne von ihm irgendwie beeinflusst wird. Rodin ist ganz unarchitektonisch, wo die Skulptur doch — und das ist auch ein „Gesetz“ — durchaus ein Kind der Baukunst ist. Darf man darum sagen: ein schlechter Bildhauer? Den Teufel auch, er ist unser Genialster.

Und unser Goethe! Er war nicht eigentlich Dramatiker, nicht Romancier und nicht Gelehrter; und wurde den Deutschen doch zur grössten Kulturmacht. Es bedarf keines Wortes, dass die erfindende Kraft in den Künstlern, um die wir streiten, geringer ist als in all diesen Berühmten; aber es ist eine bildende Kraft vorhanden und sie braucht sich nicht darum zu kümmern, ob die Zeitgenossen ihr die Sanktion geben, nachdem die Natur laut und vernehmlich gesprochen hat. Ihr Werk, woran man sie messen könnte? Nun es ist stattlich genug, denn auch die Existenz Ihrer Künstler ist zum Teil ein Werk der meinen.

Wenn Sie mich nun drängen und heftig fragen, ob ich „nicht selbst das Problematische in der Leistung dieser Künstler gestanden hätte", so gebe ich das ohne Einschränkung zu; füge aber hinzu, dass mir Columbus bedeutender erscheint als die fleissig organisierenden Statthalter der von ihm entdeckten Länder; und dass ein zerschundener Phaeton mir immer noch lieber wäre, als Einer, der niemals den Sonnenwagen der Kunst zu lenken versuchte.

Walter Fürst: Aber darum handelt es sich ja gar nicht! Phaëton oder Columbus mögen für den Betrachter der individuellen Künstlerpsyche — und nur als solcher treten Sie dabei auf — überaus schätzenswert sein: für die Untersuchung allgemeiner Grundlagen sind sie durchaus nebensächlich. Dies aber ist unser Weg, und es geht da nicht an, ganz grundlegende Unterschiede leichthin als Streit um Terminologien abzuthun. Am allerwenigsten aber scheint es möglich, sich, statt auf diese prinzipiellen Fragen einzugehen, neuerdings auf den schon kritisierten Standpunkt der unbedingten künstlerischen Selbstherrlichkeit zu stellen. Es handelt sich hier ja gar nicht darum, was sich noch alles von diesem Ihrem Standpunkt aus sagen lässt, sondern nur darum, ob es überhaupt berechtigt ist, ihn einer angewandten Kunst gegenüber einzunehmen. Man kann nicht immer wieder freie Künstler, Ibsen oder gar Nietzsche, als Argumente für Nutzkünstler ins Treffen führen, ohne über die prinzipielle Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer solchen Parallele überhaupt Klarheit geschaffen zu haben. Auf diese Frage aber vermisse ich jede Antwort, und der Zwiespalt in Ihrer Auffassung klafft nach wie vor. Denn die blosse Thatsache, dass die Sprache für sehr verschiedene Betätigungen das eine Deckwort „Kunst" hat, erlaubt noch lange nicht, die Frage nach der Formreinheit einer Seifenschale mit einem Hinweis auf Michelangelo oder Wagner abzuschneiden. Und mit diesen in sich rücklaufendem Zirkel Ihrer Betrachtung wird das eigentliche Problem — das Problem der Grenzen des Persönlichen im Tektonischen — ganz einfach wegeskamotiert, Ihre Bemerkungen aber rücken aus der Sphäre sachlich prinzipieller Geltung in die einer persönlichen Sympathiekundgebung.

Karl Scheffler: Ihr Irrtum, der uns entzweit, besteht darin, dass Sie an die unbedingte Beweiskraft von „Gesetzen" und Grundsätzen, an die Schlussfolgerungen der spekulierenden Logik glauben. Natürlich giebt es Gesetze für alles irdische Sein und Werden. Aber nur Gott kennt sie in ihrem ganzen Umfange. Wenn sie in Teilen zum menschlichen Begriffsvermögen Einlass finden, werden sie gleich subjektivistisch ge-

MAX BENIRSCHKE, TEIL EINER KOLONNADE

AUGUST ENDELL, BUFFET

alle Ihre Gründe doch geantwortet. Glauben Sie: ich könnte für meine Künstler eine Theorie vorbringen, ebenso stichhaltig wie die Ihre. Darauf aber kommt es nicht an. Wenn wir über Baukunst im allgemeinen sprechen, würden wir wahrscheinlich bald einig sein. Das aber ist ja der Jammer des gegenwärtigen deutschen Kunstlebens, dass alle Welt sich über die Prinzipien einig ist, dass aber gleich der Widerspruch klafft, wenn mit Beispielen exemplifiziert wird. Jedermann weiss ganz genau, was die Kunst „soll, und muss, und kann", aber dem Genialen wird nach wie vor das Talent aus zweiter Hand vorgezogen.

Auch die Grundsätze, die Sie für die angewandte Kunst aufstellen, können nicht umfassend sein — trotzdem viel Richtiges darin ist —, wenn Sie damit zu dem Schluss kommen, das Originaltalent abzulehnen und ihm den geschmackvollen

färbt und determiniert. Darum ist ja aller Streit um Grundsätze zur Hälfte immer ein Streit der Persönlichkeiten, die ihre Sonderart gegeneinander behaupten wollen. Es ist Ihr Irrtum zu glauben, ich argumentiere subjektivistischer als Sie es thun. Das ist nur äusserlich. Auch Sie haben nichts gethan, als einer persönlichen Sympathie den Verstandesbeweis gesucht. Zu Ihren „Gesetzen" sind Sie auf eben demselben Wege gekommen, wie ich zu meinen Gefühlswertungen. Und in diesen ist genau soviel allgemein gültige Sachlichkeit, wie in jenen.

Wir messen Kunst und Künstler an den uns bekannten ästhetischen Grundsätzen, weil wir einen andern Massstab nicht haben. Aber wir sollten uns gegenwärtig halten, dass man mit Regeln nur sehr bedingt Persönlichkeiten werten kann, die auf die Welt gekommen sind, diese selben Regeln zu erweitern und in einer neuen Weise abzuwandeln. Darum thun Sie Unrecht, wenn Sie meine Weigerung, mich zu Ihnen auf den Boden spekulativer Abstraktion, der Ihnen Grundlage für Alles scheint, zu begeben, für Inkonsequenz oder halbe Flucht halten. Hätte ich begonnen, mit Ihnen Begriffe zu definieren, so hätten wir den Raum eines Jahrganges dieser Zeitschrift gebraucht. Und wären doch nicht zu Resultaten gekommen. Indem ich aber nicht den unmittelbaren Weg wählte, habe ich mittelbar auf

RICHARD RIEMENSCHMIED, BUFFET — DRESDENER WERKSTÄTTEN

Eklektizisten vorzuziehen. Unser Streit geht ja gar nicht um die „Ableitung allgemeiner ästhetischer Grundlagen“, sondern darum, ob die Arbeit der Van de Velde, Obrist, Pankok, Endell u. s. w. hoffnungslos, ja, schädlich ist, oder ob sie der zukünftigen Baukunst mehr bedeutet als der interessante Eklektizismus der englisch-schottisch-österreichischen Schule; ob das vom kunsttheoretisch erkannten, starren Gesetz abgeleitete Gefühl Ihrer Künstler fruchtbarer ist als das schöpferische Gefühl meiner Künstler, das, wie zu hoffen steht, der Erweiterung und Vertiefung zum lebendig Gesetzlichen fähig ist. Bei solcher Fragestellung — die von Ihnen stammt! — debattieren wir naturgemäss viel mehr um den Wert persönlicher Leistung als um abstrakte „Gesetze“, weil wir nicht nach unsern Regeln messen können, was scheinbar nicht nach unsrer Regeln Lauf.

Die von Ihnen verkündeten Regeln lassen zur Zeit, fürchte ich, nur eine feine, akademische, edel puristische Kunst zu; mit ihnen, glaube ich, könnte man beweisen, dass die Gotik keine Kunst war. Das wird im engen Kreis von Künstlern Ihrer Gruppe thatsächlich zuweilen „bewiesen“. Man kann eben alles beweisen. Aber über jedem Beweis steht die Empfindung, weil sie ein Naturgebilde ist, so wirklich wie der Duft der Blume, wie der Wind. Und da Sie, meine Empfindung mit Ihren logischen Gründen nicht befriedigen können, bestehen Ihre „sachlichen Einwendungen“ für mich nicht zu Recht.

Ich weiss den Wert Ihrer Argumentation zu schätzen. Ihr schönes Bestreben, das Notwendige im wirren Spiel der Gegenwartskräfte zu erkennen und zu reinlichen Ideen zu kommen ist sicherlich nicht nur Ihnen, sondern auch der Sache sehr nützlich. Aber ich vermag nicht zu folgen, wenn die Idee sich die Herrschaft über das Leben anmasst, wenn sie das starke Wollen, die ganz real gerichtete Energie „ablehnt“. Denn schliesslich sind Welt und Leben nicht da, um unsere Ideen zu beweisen; die Ideen vielmehr werden ausgebrütet, um das Wunderreich den Wirklichkeiten zu erklären.

Walter Fürst: Beantworten Sie mein Bestreben, zu allgemeinen stilistischen Grundlagen zu kommen, nur wieder mit Gefühlswertungen, so stellen wir ja nur undurchdringliche Dinge gegeneinander. Erst in der Bezugnahme auf eine für beide Teile bindende Instanz, die zu gewinnen der Zweck meiner Abstraktionen war, hätte eine Diskussion über persönliche Leistungen und Werte fruchtbringend werden können, die sich nun mit dem Fehlen eines Masstabs als blosser Zusammenprall in sich geschlossener Meinungen darstellen musste. Aber dieses Stück Sokratik, das jedem derartigen Gespräch unerlässlich notwendig ist, hat mit einer Beckmesserrolle, wie sie mir Ihr Meistersingerzitat zuteilen will, so gut wie nichts gemein. Es handelt sich nirgends um „Schlussfolgerungen der spekulierenden Logik“, und auch „Begriffsdefinitionen“ habe ich nirgends gewünscht; wohl aber eine klare Stellungnahme zu grundlegenden Fragen. Dass dies nicht erreicht worden ist, muss ich ebenso bedauern, wie die dadurch bedingte Abbiegung des Gesprächs ins Persönliche. Denn dass eine mittelbare Antwort auf meine Punkte erfolgt wäre, ist ein Irrtum: die entscheidenden Fragen sind unbeantwortet.

HENRY VAN DE VELDE, INTERIEUR AUS DER DEUTSCHEN BANK IN AUGSBURG

Durch die Zuspitzung des Dialogs für den ersten Blick vielleicht in den Schein einer starren Dogmatik zu geraten (einen Schein, den meine Notwehr gegen die Gesprächstaktik leider noch verstärkt haben dürfte): dies war eine Gefahr, der ein bewusstes Stilsuchen sich heute allenfalls exponieren musste. Es geschah, weil ich von der Überzeugung ausgehe, dass unsere Innenkunst an einem Wendepunkt angekommen ist, an dem ihr ein Rückblick und Ausblick und ein Besinnen notthut. Ich glaube zu erkennen, dass die erste Periode des Versuchs und des Überschwangs, die sentimentale Periode, nun hinter uns liegt, und ich sehe das Kunstgewerbe vor seine ernsteste Frage gestellt, — vor den Willen zum Stil. Aber dieser zweiten, der „klassischen" Epoche, um Ihre Unterscheidung aufzunehmen, ist Grenzsetzung ebenso wesentlich, wie der ersten Grenzüberschreitung notwendig sein kann. Sollte deshalb nicht gerade Grenzsetzung, Schaffung eines Stilbewusstseins hier unsere wichtige Aufgabe sein? Dieses Stilbewusstsein ist etwas gründlich Anderes als eine herrschsüchtige „Anmassung der Idee gegenüber dem Leben"! Wenn irgend etwas, ist gerade dies an „unserm" Goethe zu begreifen, den Sie vorhin beschworen haben. Vielleicht hat nie ein Schaffender tiefer gewusst als er, was der universelle Künstler den Grenzen seiner einzelnen Künste schuldig ist. Es ist ein sehr bedeutungsschwerer Unterschied, ob man, als universeller Meister über den Künsten stehend, doch mit der ganzen Demut des Küustlers jeder Kunst giebt was ihr gebührt, oder ob man als Maler tektonisch, als Tektone malerisch denkt. Was hier entsteht, ist der Stilverschmelzung der Romantik verwandt. In freien Künsten steht dies als Ausdruck der Persönlichkeit — ich muss es nochmals betonen — ausserhalb jedes positiv oder negativ wertenden Richtens. Ich bin gewiss der Letzte, der Wagner oder Nietzsche an Massstäben misst, die für die Konstruktion von Ausziehtischen und Waschkommoden gelten. Im Gewerblichen liegen die Dinge anders; und man kann wohl alles, was heute von unserem Kunstgewerbe zu verlangen ist, in die Forderung eines reiferen Stilbewusstseins zusammenfassen. Eines Stilbewusstseins, dessen Herleitung aus dem innersten Wesen einer Kunst allerdings dort unmöglich gemacht ist, wo einer auch nur annähernden Fixierung eben dieses Wesens prinzipiell aus dem Wege gegangen wird.

Ich möchte Ihren Schützlingen gegenüber nicht ungerecht erscheinen. Ich schliesse mich Ihnen vollständig an, wenn Sie die anregende Kraft betonen, die diesen Künstlern am Anfang der Bewegung zu eigen war. Proklamieren Sie aber diesen fruchtbaren Einfluss auch noch für die Gegenwart und berufen Sie sich dabei auf meine Mitwisserschaft, dann muss ich diese entschieden ablehnen, da es für mich zehn Jahre Kunstentwicklung ignorieren hiesse, wollte ich übersehen, dass eben heute die Führung an andere Künstler übergegangen ist, an deren Beispiel nun die Ihren wiederum zum Stilbewusstsein zu gelangen suchen. Auf welchem Wege Sie zu der Überschätzung jenes Individualismus kamen, verstehe ich sehr wohl; aber gerade mit dem Betonen des Gegenteils — des Bewusstwerdens seiner Grenzen — glaube ich dem „Klassischwerden" unserer Innenkunst einen besseren Dienst zu thun, als ihn das Festhalten an den Tendenzen Ihrer Künstler leistet, und gerade damit stehe ich hier als Vertreter der zweiten Epoche gegen den der sentimentalen Vergangenheit. —

Karl Scheffler: Hier gerät der Redakteur in Verzweiflung. Es juckt ihn in den Fingern Ihrer leisen Bitterkeit noch zu antworten und es fehlt ihm doch an Raum im eigenen Blatt. Mit heroischer Selbstüberwindung legt er die Feder nieder.

Dass wir zu „Resultaten" nicht kommen würden, war auf der ersten Seite schon klar. Und ebenso, dass die Kunstform des Dialogs preisgegeben werden musste, wenn das Gespräch „naturalistisch", mit Hilfe des Briefboten betrieben wurde. Immerhin: wir haben uns ein Vierteljahr lang gut genug unterhalten und auch den Leser nun in Bewegung gesetzt. Mag e r nun zusehen, ob er zum Ziel gelangt.

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

ERINNERUNGEN AN PAUL CÉZANNE

VON

EMILE BERNARD

(SCHLUSS)

Auf einem Spaziergang kam das Gespräch auf Rosa Bonheur. Das „war ein verteufeltes Frauenzimmer," sagte er, „die hat es verstanden, sich ganz der Malerei zu weihen". Dann sprach er von Beaudelaire und rezitierte, ohne sich zu irren „La Charogne"; er zog ihn Hugo vor, dessen Wortschwall und Grosssprecherei ihm missfielen. Auf der Rückseite der vorher erwähnten Skizze zur Apotheose Delacroix' fand ich folgende Verse, die ganz im Stile Beaudelaires sind, obgleich Cézanne sie gemacht hat:

Voici la jeune femme aux fesses rebondies.
Comme elle étale bien au milieu des prairies

Mit diesem Teil schliessen wir die Aufzeichnungen über Cézanne. Bernard hat sie noch weiter ausgesponnen; doch glaubten wir, des beschränkten Raumes wegen, alles unterdrücken zu sollen, was nicht Cézanne persönlich betrifft. D. Red.

Son corps souple, splendide épanouissement;
La couleuvre n'a pas de souplesse plus grande
Et le soleil qui luit darde complaisamment
Quelques rayons dorés sur cette belle viande.

Die Palette Cézannes war folgendermassen zusammengesetzt, als ich ihn in Aix besuchte:

Gelb: Jaune brillant, Jaune de Naples, Jaune de chrôme, Ocre jaune, Terre de Sienne naturelle

Rot: Vermillon, Ocre rouge, Terre de Sienne brûlée, Laque de garance, Laque carminée fine, Laque brûlée

Grün: Vert Véronèse, Vert émeraude, Terre verte

Blau: Bleu de cobalt, Bleu d'outremer, Bleu de Prusse, Noir de pêche.

Cézanne betrachtete sich nur als Bahnbrecher. „Ich bin zu alt, ich habe nichts zuwege gebracht und werde nichts mehr zuwege bringen. Ich bleibe in den Anfängen der Bahn stecken, die ich entdeckte." Ich sprach darauf von seinen sogenannten Nachahmern, denen es in Paris mit ihren geringen Qualitäten so gut gelungen war, das Publikum, insbesondere die Deutschen, zu täuschen, und er erwiderte: „Alles dies rechnet nicht mit, das sind farceurs!"

Cézanne war von der Richtigkeit seiner Ideen so überzeugt, dass er mit seinem Freund Solari oft in den heftigsten Streit geriet. „Eines Abends," erzählte mir seine Dienerin, „als man in der Rue Boulegon Geschrei und Faustschläge auf den Tisch gehört hatte, holte man mich, als ich eben zu Bett gehen wollte. ‚Kommen Sie schnell, Herr Cézanne wird erdrosselt.' Das Fenster stand offen, und als ich vor das Haus kam, erkannte ich die beiden Stimmen von Herrn Cézanne und Herrn Solari. Da ich die beständigen Meinungsverschiedenheiten zwischen den Freunden kannte, wurde mir sofort klar, dass es sich um eine Diskussion über Malerei handelte und nicht um ein Verbrechen. Ich beruhigte die Leute, die sich auf der Strasse angesammelt hatten, und ging schlafen."

Cézanne erzählte mir einmal folgenden Vorfall: „Ich hatte einen Gärtner, den ich seit einiger Zeit beschäftigte; er besass zwei Töchter, und wenn er kam, um meinen Garten zu besorgen, sprach er immer von ihnen. Ich that, als ob ich mich dafür interessierte wie für ihn selber, den ich für einen braven Mann hielt. Ich kannte das Alter dieser beiden Mädchen nicht und stellte sie mir noch sehr jung vor. Eines Tages erscheint er, von zwei prachtvollen Geschöpfen zwischen achtzehn und zwanzig Jahren begleitet, bei mir, stellt sie mir vor und sagt: ‚Dies sind meine Töchter, Herr Cézanne.' Ich wusste nicht, wie ich diese Vorstellung auffassen sollte, aber da ich meine Schwäche kenne, muss ich mich vor den Menschen in acht nehmen. Ich tastete in meiner Tasche nach dem Schlüssel, um das Haus zu öffnen und mich darin einzuschliessen, aber durch einen unerklärlichen Zufall hatte ich ihn in Aix vergessen. Da ich vermeiden wollte, eine lächerliche Rolle zu spielen, forderte ich den Gärtner auf, mir das Beil aus dem Holzstall zu bringen und sagte zu ihm: ‚Schlagen Sie doch schnell die Thür damit ein.' Er that es mit einigen Schlägen. Ich ging hinein und eilte in mein Atelier, mich dort einzuschliessen." Alle diese Geschichten schloss er mit den Worten: „Das Leben ist schrecklich." Er hatte allerdings eine Furcht davor wie ein Mönch. In Paris war sein einziger Freund ein Seiler. Dieser arme Mensch hatte eine schlechte Frau, die ihn in allen Winkeln mit dem Ersten-Besten hinterging. Trotzdem nahm er ihre Kinder auf und liebte sie, ohne es sie entgelten zu lassen, obgleich es ihm, wie immer den Dummen, nichts als Spott einbrachte. Er verdoppelte die Arbeit, um sie alle zu ernähren. „Ich liebte ihn so, dass ich ihm alle Bilder schenkte, als ich das Haus verliess, in dem ich zusammen mit ihm wohnte."

„Warum malen Sie nicht einen Christus?" fragte ich Cézanne einmal, den so gläubig zu finden mich sehr glücklich machte. „Ich würde es niemals wagen," erwiderte er. „Erstens ist es schon besser gemacht worden als wir es können, und dann wäre es zu schwer."

Die folgenden Briefe erhielt ich nach meiner Abreise bis zum November 1906.

Aix en Provence, 15. April 1904.

Lieber Herr Bernard . . . Erlauben Sie mir zu wiederholen, was ich hier schon sagte: Man betrachte die Natur nach Cylinder, Konus und Sphäre, so dass jede Seite eines Gegenstandes oder einer Fläche nach einem Mittelpunkt hinführt. Die mit dem Hori-

PAUL CÉZANNE, DIE STRASSENWENDUNG

PAUL CÉZANNE, SOMMERSONNTAG

zont parallel gehenden Linien geben die seitliche Ausdehnung eines Ausschnitts der Natur, oder wenn es Ihnen lieber ist, des Schauspiels, das der Pater omnipotens aeterne Deus vor unsern Augen entfaltet. Die perpendikulär zum Horizont stehenden Linien geben die Tiefe. Für uns Menschen hat die Natur mehr Tiefe als Oberfläche, daher die Notwendigkeit, unsere durch Rot und Gelb dargestellten Lichtvibrationen mit einer hinreichenden Menge von Blau zu mischen, um Luftwirkung zu erreichen.

Aix, 12. Mai 1904.

Mein lieber Bernard! Mein ununterbrochener Arbeitseifer und mein vorgeschrittenes Alter werden Ihnen eine genügende Erklärung für die Verzögerung meiner Antwort sein.

Sie unterhalten mich übrigens in Ihrem letzten Brief mit so verschiedenen, wenn auch die Kunst betreffenden Dingen, dass ich seinem Inhalt nicht ganz zu folgen vermag.

Ich sagte Ihnen schon, dass mir das Talent Redons sehr gefällt und ich mit seinem Verständnis und der Bewunderung für Delacroix von Herzen übereinstimme. Ich weiss nicht, ob meine schwankende Gesundheit mir jemals die Verwirklichung meines Traumes, seine Apotheose zu malen, erlauben wird.

Ich komme sehr langsam vorwärts, da die Natur sich mir sehr kompliziert darstellt und es unaufhörlich Fortschritte zu machen gilt. Man muss sein Modell genau betrachten, es richtig empfinden und sich dann mit Kraft und Deutlichkeit ausdrücken.

Der Geschmack ist der beste Richter. Er ist sehr selten. Der Künstler wende sich nur an eine ganz beschränkte Zahl von Individuen.

Der Künstler sollte jede Meinung verschmähen, die nicht auf intelligenter Beobachtung des Charakters beruht. Er sollte den Geist der Literaten fürchten, der den Maler so oft von seiner richtigen Bahn, dem konkreten Naturstudium abbringt — um sich viel zu lange in ungreifbaren Spekulationen zu verlieren.

Der Louvre ist ein gutes Lehrbuch, aber es dürfte nur als Vermittler dienen. Das Studium der Mannigfaltigkeit des Naturbildes allein ist wirklich notwendig und förderlich.

Ich danke Ihnen für die Übersendung Ihres Buches. Ich hoffe es mit freiem Kopf lesen zu können.

Sie können an Vollard schicken, um was er Sie gebeten hat, wenn Sie es für richtig halten.*

Herzlichst der Ihre.

* Es handelt sich um eine Photographie von Cézanne.

Aix, 26. Mai 1904.

Ich stimme mit den Ideen überein, die Sie in Ihrem nächsten Artikel für l'Occident entwickeln wollen, aber ich komme immer wieder auf dies zurück: der Maler muss sich völlig dem Studium der Natur widmen und versuchen Bilder zu schaffen, die vorbildlich sind.

Unterhaltungen über Kunst sind fast überflüssig. Die Arbeit ist, wenn sie einen Fortschritt auf ihrem eignen Gebiet bewirkt, eine genügende Entschädigung dafür, von Dummköpfen nicht verstanden zu werden. Der Literat äussert sich in Abstraktionen, während der Maler seine Empfindungen und Beobachtungen mittels Zeichnung und Farbe konkret ausdrückt.

Man ist weder zu skrupulös noch zu wahr, noch zu abhängig von der Natur, sondern man ist mehr oder weniger Herr seines Modells und vor allem seiner Ausdrucksmittel. Man muss durchdringen, was man vor sich hat und sich mit Beharrlichkeit möglichst logisch ausdrücken.

Mit herzlichem Händedruck

Piktor Paul Cézanne.

Aix, 27. Juni 1904.

Mein lieber Bernard.

Wenn ich gezögert habe Ihnen zu antworten, so geschah es, weil ich unter cerebralen Störungen leide, die mich daran hinderten. Ich stehe nach wie vor unter dem starken Einfluss sinnlicher Wahrnehmungen und bin trotz meines Alters an die Malerei festgeschraubt. Das Wetter ist schön und ich benutze es zum Arbeiten. Ich müsste zehn gute Studien machen und sie teuer verkaufen, da Liebhaber darauf spekulieren. Gestern kam hier ein an meinen Sohn adressierter Brief an, dessen Absender Frau Brémond in Ihnen vermutete. Ich liess ihn nach Rue Duperré 16, Paris adressieren. Es scheint, dass Vollard vor einigen Tagen einen Ball gegeben hat, an dem die ganze junge Schule, Maurice Denis, Vuillard etc. teilgenommen haben sollen. Paul und Joachim Gasquet haben sich dort getroffen. Ich glaube, das beste ist viel zu arbeiten. Sie sind jung, schaffen Sie und verkaufen Sie. Paul Cézanne.

Aix, 25. Juli 1904.

Mein lieber Bernard.

Ich habe die Revue Occidentale erhalten. Ich kann Ihnen nur für das danken, was Sie über mich geschrieben haben. Ich bedaure, dass wir nicht beisammen sein können, denn ich will nicht nur theoretisch, sondern thatsächlich recht haben. Ingres ist trotz seines „estyle“ (Aixer Aussprache) und seiner

Bewunderer nur ein sehr kleiner Maler. Die grössten, Sie kennen sie besser als ich, sind die Venezianer und die Spanier.

Nur durch das Studium der Natur können wir Fortschritte machen. Durch die Berührung mit ihr übt sich das Auge. Es lernt durch Schauen und Arbeiten konzentriert zu sehen, ich meine, in einer Orange, einem Apfel, einer Kugel, einem Kopf giebt es einen kulminierenden Punkt, und dieser ist immer, trotz des tollen Effekts von Licht, Schatten und Farbe, unserm Auge das Nächstliegende. Mit ein wenig Temperament kann man doch ein guter Maler sein. Man kann gute Sachen machen, ohne grosser Kolorist zu sein. Es genügt, einen Sinn für Kunst zu haben — und dieser Sinn ist ohne Zweifel der Schrecken des Spiessbürgers. Darum können Institute, Pensionen und Ehren nur für Kretins, Narren und Schelme gemacht sein. Seien Sie nicht Kunstkritiker, malen Sie lieber. Da ist das Heil.

Ich schüttele Ihnen herzlich die Hand. Ihr alter Kamerad Paul Cézanne.

23. Dezember 1904.

Ich habe Ihren lieben, aus Neapel datierten Brief erhalten; auf ästhetische Betrachtungen werde ich mich nicht mit Ihnen einlassen. Ich stimme Ihrer Bewunderung des kühnsten der Venezianer bei; preisen wir Tintoretto. Durch Ihr Bedürfnis, in sicher unübertrefflichen Werken einen moralischen und intellektuellen Stützpunkt zu finden, sind Sie beständig auf der Suche nach Interpretationsmitteln, die Sie sicher wieder auf die Natur zurückführen werden. Und seien Sie überzeugt, an dem Tage, wo Sie dahinter gekommen sind, werden Sie ohne Mühe in der Natur die von den vier oder fünf grossen Venezianern angewandten Gesetze wiederfinden.

So viel jedenfalls steht fest — ich bin dessen ganz sicher: eine optische Empfindung entsteht in unserm Sehorgan, durch das wir mittels Licht, Halb- oder Viertelton die durch Farbeneindrücke hervorgebrachten Flächen abzuschätzen vermögen (das Licht existiert also nicht für den Maler). Sobald Sie also gewaltsam vom Schwarzen zum Weissen übergehen, wobei die erste dieser Abstraktionen sowohl fürs Auge wie für den Verstand ein Anhaltspunkt wird, patschen wir herum, kommen wir zu keiner Meisterschaft und werden nicht Herr über uns selbst. Während dieser Periode (ich bin gezwungen, mich ein wenig zu wiederholen) nähern wir uns den uns von alter Zeit her überkommenen Wunderwerken und finden in ihnen einen Trost, eine Stütze, wie der Schwimmer an der Planke. Alles was Sie mir in Ihrem Brief sagen, ist sehr wahr. Wir sehen uns, hoffe ich, bald wieder.

— — — — — — — — — — — — —

Ohne Datum.

Mein lieber Bernard. Ich antworte ganz kurz auf einige Abschnitte Ihres letzten Briefes. Wie Sie mir schreiben, glaube ich in der That in den letzten Studien, die Sie bei mir sahen, einige sehr langsame Fortschritte gemacht zu haben. Es ist immer schmerzlich, konstatieren zu müssen, dass die Verfeinerung, die hinsichtlich der Bilder und der Entwickelung der Ausdrucksmittel durch das Verständnis für die Natur entsteht, immer von Alter und Körperschwäche begleitet sein muss.

Wenn die offiziellen Salons so inferior bleiben, so ist die Ursache darin zu suchen, dass ihre Veranstaltungen meistens eine zu grosse Ausdehnung annehmen.

Es wäre wertvoller, mehr auf persönliche Empfindung, Beobachtung und Charakter zu sehen.

Das Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Wir dürfen uns jedoch nicht damit zufrieden geben, an den schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger festzuhalten. Machen wir uns frei davon, um die schöne Natur zu studieren, suchen wir ihren Geist zu erkennen und uns unserm persönlichen Temperament gemäss auszudrücken. Zeit und Nachdenken klären allmählich den Blick und schliesslich kommt uns das Verständnis.

In dieser Regenzeit ist es unmöglich, diese doch so richtigen Theorien draussen praktisch anzuwenden. Aber Ausdauer hilft uns Interieurs zu verstehen wie alles andere. Die alten Überbleibsel allein sind hemmend für unsere Intelligenz, die aufgepeitscht werden muss.

Sie werden mich besser verstehen, wenn wir uns wiedersehen; das Studium klärt den Blick in solchem Masse, dass der bescheidene und kolossale Pissaro mit seinen anarchistischen Theorien recht behält.

Zeichnen Sie, aber bedenken Sie, dass es der Reflex ist, der die Form betont, das Licht; dass im allgemeinen Reflex die äussere Form enthalten ist.

Herzlichst der Ihre.

Aix, 23. Oktober 1905.

Mein lieber Bernard. Ihre Briefe sind mir in doppelter Hinsicht lieb, erstens in rein egoistischer, da ihre Ankunft mich der Monotonie entzieht, die das unausgesetzte Verfolgen des einen, einzigen Ziels verursacht, so dass in Augenblicken

physischer Ermattung eine Art von geistiger Erschöpfung eintritt, und zweitens, weil sie mich anregen Ihnen wahrscheinlich etwas zu oft zu wiederholen, wie hartnäckig ich der Verkörperung Dessen nachgehe, was uns in der Natur als Bild erscheint. Und die These entwickeln heisst — welches auch unser Temperament oder unsere Kraft der Natur gegenüber sein mag — das Bild Dessen zu geben, was wir sehen und dabei Alles zu vergessen, was vorher gewesen ist. Dies glaube ich, würde dem Künstler dazu verhelfen, seine ganze Persönlichkeit, sei sie gross oder klein, zu geben.

Im Alter von etwa siebzig Jahren hindert mich das farbige Flimmern des Lichtes, meine Leinwand zu decken und die Abgrenzung der Gegenstände zu verfolgen, wenn die Berührungspunkte sehr dünn und zart sind. Andrerseits schwirren die Flächen durcheinander, weshalb der Neo-Impressionist die Konturen mit einem schwarzen Strich umzieht, ein Fehler, der mit aller Macht bekämpft werden müsste.

Nur die zu Rate gezogene Natur giebt uns die Mittel unser Ziel zu erreichen. Ich erinne mich wohl, dass Sie in T.... waren, aber durch die Schwierigkeit mich zu Haus einzurichten, war ich gezwungen mich meiner Familie ganz zur Verfügung zu stellen, was diese ausnutzt und mich darüber ein wenig vergisst. So ist das Leben; in meinem Alter müsste ich etwas mehr Erfahrung haben und sie fürs allgemeine Wohl anwenden. Ich schulde Ihnen Wahrheit in der Malerei und werde sie Ihnen sagen.

Ihr alter

Paul Cézanne.

Aix, 21. September 1906.

Mein lieber Bernard.

Ich befinde mich in einem solchen Zustand cerebraler Störungen, so ernster Störungen, dass ich einen Moment fürchtete, meinen schwachen Verstand zu verlieren. Nach der furchtbaren Hitze, unter der wir zu leiden hatten, haben sich unsere Gemüter in der milden Temperatur wieder etwas beruhigt, und es war hohe Zeit dazu; jetzt geht es mir besser und ich glaube in Bezug auf meine Studien richtiger urteilen zu können. Werde ich das so eifrig gesuchte und lange verfolgte Ziel erreichen? Ich wünsche es, aber solange es nicht erreicht ist, bleibt ein vages Unbehagen bestehen, das nicht schwinden wird, ehe ich im Hafen gelandet bin, indem ich nämlich die Malerei zu höherer Entwickelung bringe als sie früher war und dadurch beweiskräftige Theorien schaffe, die an sich ja immer leicht sind.

Nur den Beweis für Das zu liefern, was man denkt, das macht ernste Schwierigkeiten. Darum setze ich meine Studien fort.

Aber ich habe Ihren Brief nochmals gelesen und merke, dass ich nichts beantworte. Sie müssen mich schon entschuldigen, es kommt, wie ich Ihnen bereits sagte, nur durch die beständige Beschäftigung mit dem vorgesteckten Ziel. Ich studiere immer nach der Natur und mir scheint, dass ich langsame Fortschritte mache. Ich wollte, Sie wären bei mir, denn die Einsamkeit bedrückt immer ein wenig, aber ich bin alt und krank und habe mir geschworen, lieber malend zu sterben, als an der würdelosen Hinfälligkeit zu Grunde zu gehen, die Greisen droht, wenn sie sich von sinneverrohenden Leidenschaften beherrschen lassen. Wenn ich eines Tages das Vergnügen haben werde, Sie wiederzusehen, können wir uns mündlich besser verständigen. Sie werden entschuldigen, dass ich immer wieder auf denselben Punkt zurückkomme, aber ich gelange zur logischen Entwickelung Dessen, was wir durch das Studium der Natur sehen und empfinden und brauche mich darum nicht mehr mit der Technik zu beschäftigen, die für uns nur das einfache Mittel ist, dem Beschauer sichtbar zu machen, was wir selber empfinden und seinen Beifall zu erlangen. Die Grossen, die wir bewundern, haben eben auch nichts anderes gethan.

Mit herzlichem Händedruck denkt Ihrer Ihr eigensinniger, langlebiger

Paul Cézanne.

Am meisten hatte Cézanne sich über das Nachlassen seiner Sehkraft zu beklagen. „Ich sehe die Flächen sich übereinander schieben," sagte er mir, „und mitunter scheinen die senkrechten Linien zu fallen." Diese Fehler, die ich für absichtliche Nachlässigkeiten hielt, erklärte er für Schwäche und Unvollkommenheiten seiner Sehkraft. Daher also seine beständigen Versuche ein Mittel zu finden, um die Werte besser zu sehen.

Wenige nur kannten seine Klugheit, seine Logik, seine Harmonie, die Empfindsamkeit seines Auges, sein Suchen nach Flächen und den Wunsch, durch Anlehnung an die Natur zur Gestaltung zu gelangen; „etwas Nachahmung und selbst eine kleine Augentäuschung ist notwendig," sagte er mir, „es schadet nichts, wenn es künstlerisch ist."

„Durch die Natur müssen wir wieder klassisch werden!" war ein Ausspruch, den er immer wiederholte. „Selbst Poussin fängt wieder an, ganz nach der Natur zu arbeiten, das ist das Klassische, wie ich es verstehe."

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Wilhelm Trübner und sein Werk, von Georg Fuchs. Verlag Georg Müller, Leipzig.

Personalien und Prinzipien, von Wilhelm Trübner. Verlag Bruno Cassiser, Berlin.

Die Vorzüge des ersten Buches liegen in Dem, was Fuchs aus der Entwicklungsgeschichte Meier-Graefes gelernt und mit selbständiger Geschicklichkeit auf seinen Künstler angewandt hat. Wie Fuchs denn in allen Dingen sehr gut hinzuhören versteht. Der bedenklichste Fehler der Arbeit ist es, dass der Autor Dem verfällt, was Macaulay einmal „Furor biographicus" nennt. Jene Vorzüge sind Ursache, dass Einem ziemlich klar gezeigt wird, aus welcher Tradition Trübners Kunst hervorgeht, in welcher Weise sie eine Frucht der Nothwendigkeit ist; der Fehler aber verhindert es, dass Trübner weder als Persönlichkeit noch als Künstler plastisch hervortritt. Es rundet sich dem Leser nicht ein Bild, aus individuellen Vorzügen und determinierten Unzulänglichkeiten organisch vom Psychologen zusammengearbeitet, sondern er hört ein bei aller Klugheit doch nur eintöniges Lob. Es ist in dem Buch viel Unbestimmtheit, trotzdem das Meiste eigentlich richtig und gesund gedacht ist. Es fehlt die selbständige Prägung. Paradox könnte man sagen: Trübner kommt in der Darstellung zu kurz, weil der Autor zu wenig von sich selbst giebt. Fuchs will objektiver sein, als seine Natur es ihm gestattet. Die Folge ist, dass ein literarischer Ton in das Buch kommt. Daneben bleibt die ernste Arbeit, die erste über Trübner, in vielem sehr zu loben. Über die Ausstattung wäre Gutes zu sagen (es sind 124 Reproduktionen beigegeben), wenn sie nicht, wie bei so vielen Büchern dieser Art, (meinem „Liebermann" z. B. geht es nicht besser) in einer fatalen Weise an Buchindustrie und Fabrikation denken liesse. Es fehlt diesem Buch, trotzdem es gut und verständig gedacht ist, nach jeder Richtung das ästhetisch Gepflegte. Die Bilderbeschreibungen sind oft geradezu ermüdend.

Viel mehr von Trübner erfährt man aus dem schmaleren Band, worin sozusagen die „gesammelten Schriften" des Künstlers enthalten sind und der schon durch den von Trübner gewählten unglaublichen Titel „Personalien und Prinzipien" charakteristisch wird. Es stehen auf diesen zweihundert Seiten viele gute, aus der Arbeit kräftig hervorgewachsene, männlich bewusste Gedanken; aber es steht ebensoviel dann noch zwischen

den Zeilen dieser Biographie und dieser Aufsätze. Hier erst lernt man Trübner in seiner bewunderungswürdigen Künstlerkraft und persönlichen Prägung ganz kennen, aber auch in seiner Relativität. Und das macht diese Selbstbekenntnisse zu einem wahrhaft lebendigen Buch.

Otto Grautoff: Auguste Rodin, Velhagen und Klasings Künstler-Monographien. Band XCIII.

Ein Buch, das zwiespältige Empfindungen erweckt. Die Arbeit des Autors ist vortrefflich, die des Verlages recht unerfreulich. Man hätte die gründliche und doch nicht schwerfällige Abhandlung über einen Künstler, dessen Werke nicht für die Menge sind, gern anderswo gesehen, als innerhalb der an ein breites Journalpublikum sich wendenden Knackfussmonographien. Peinlich ist oft die Bilderwahl und das Arrangement der Reproduktionen und nie verlässt Einem beim Lesen die Empfindung, etwas ästhetisch Wohlfeiles in der Hand zu haben. Man mag ermessen, wie störend das gerade ist, während man sich mit Rodin beschäftigt. Dass Grautoffs Text trotzdem von der ersten bis zur letzten Seite fesselt, spricht in sehr entschiedener Weise für ihn. Nicht um der Bilder nach Rodins Skulpturen willen wird man diesem Bändchen im Bücherschranke einen guten Platz geben; man wird es nicht aufbewahren wegen seiner Qualitäten als Buch an sich; aber man wird es um des Textes willen in das Fach zu den oft benutzten Büchern stellen. Und beim Nachschlagen wird man sich jedesmal über Grautoff wieder freuen und über Verleger und Herausgeber immer wieder ärgern. K. S.

Henry van de Velde. Vom neuen Stil. Der Laienpredigten II. Teil. Leipzig, im Insel-Verlage.

Das Wertvollste an diesem Buche scheint mir die schöne Vignette von van de Veldes Hand auf dem Titelblatt, denn eigentlich sind es längst gehörte Dinge, die der Reformer hier in seiner kräftigen und einfachen Sprache noch einmal verhandelt. Sie sind als ästhetische Weisheit ebensowenig richtiger geworden wie als kulturhistorische Analytik und behaupten noch immer ihre Geltung nur als das Programm eines Künstlers, der sein eigenes Werk zu rechtfertigen hat und an ihm naturgemäss nur Das erklären kann, was allgemein sichtbar ist und nicht in das Geheimnis des Formgefühls hinabreicht. Sein temperamentvoller Radikalismus in der Unterscheidung von modernen und prämodernen Menschen, die durchaus vernünftig, respektive sentimental sein müssen, macht sich der gleichen Willkür schuldig wie die Behauptung, dass an dem antiken Tempel nur Logik und Vernunft, nicht auch die Tradition gebaut haben. Und wenn van de Velde im Hauptabschnitte dieses Laienkatechismus einen Protest gegen das Kompromisslertum einlegt, das s. Z. auf der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung zutage trat, so wird man seine Formulierung etwas schwach finden, die nur Sünden gegen die Logik feststellt; der Ästhetiker dürfte sich wohl schärfer so ausdrücken, dass dieses Kompromisslertum weder Tradition noch Ideen hatte und keine Form fand, also aus Impotenz resignierte. Müller-Kaboth.

W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Neuwied 1907.

Das kleine Buch verdient sehr beachtet zu werden. Es enthält nichts weniger als ein Programm neuer Ästhetik. Ich kann an dieser Stelle bei dem besckränkten Raum nur die hauptsächlichsten Gedanken kurz angeben.

Wir stehen seit langem, in unserer Kunst sowohl wie in unserer Kunstbetrachtung, unter dem Einflusse der griechischen Antike und der Renaissance; es giebt aber Völker und Zeiten, die ein ganz anderes Kunstempfinden hatten und dieses in ihren Werken ausdrückten. Diese fassen wir heute in der Regel als Leistungen eines mangelhaften Könnens auf, während es in Wirklichkeit Leistungen eines anders gerichteten Wollens sind. Worringer nennt jene erste Kunstrichtung „Naturalismus“; er bezeichnet mit dem Wort nicht die Darstellung lebensgetreuer Körperlichkeit, sondern die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, das Glück des Organisch-Lebendigen. Diesem Kunstwollen entspricht die ästhetische Theorie der Einfühlung. Dem „Naturalismus“ stellt W. die „Stilkunst“ dann gegenüber; ihr entspricht theoretisch der Abstraktionsdrang. Als Beispiel für dieses andersgerichtete Kunstwollen führt W. vornehmlich die ägyptische Kunst an. Er stellt die Ansicht auf, dass dieses zweite Kunstwollen das ursprüngliche gewesen sei.

Als Resultat ergiebt sich: Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens . . . es sind zwei Gegensätze, die sich im Prinzip ausschliessen; in Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unauflösliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar.

Wir haben in den bildenden Künsten sowohl, wie in der Dichtung den äussersten Punkt des Naturalismus erreicht; der Pendel wird jetzt nach der andern Seite schlagen und es ist das Verdienst der Worringerschen Arbeit, diesen Vorgang historisch-philosophisch erklärt zu haben. Paul Ernst.

H. Muthesius: Das Englische Haus. Ernst Wasmuth, Berlin.

In diesem dreibändigen Werk hat der bekannte Vorkämpfer für verständige, sachlich schöne Architektur die Summe ihm wichtiger Entwicklungsjahre gezogen. Muthesius war der Deutschen Gesandtschaft in London attachiert, in den Jahren gerade, als eine starke Bewegung in den architektonischen Künsten in England im wesentlichen schon beendet war, als diese Bewegung auf den Kontinent übersprang und, vor allem in Deutschland, neue Werthe die Fülle schuf. Die Stelle, wohin Verdienst und Zufall den Autor gestellt hatten, war wie

keine geeignet, Erfahrungen zu sammeln, Vergleiche zu ziehen und auf das junge Werden in der Heimat günstig einzuwirken. Muthesius hat die Jahre in England sowohl als Architekt wie als Kulturbetrachter aufs Eifrigste benützt und mit grossem Ernst und tiefemVerstehen Alles studiert, was in den Kreis seiner Tätigkeit gehörte. Als Beweis dieses Studiums, als Resultat der englischen Lehre, hat er uns eben dieses dreibändige Werk geschenkt, das in der Tat im besten Sinne als ein Schulbuch für neuere englische Baukunst angesprochen werden kann. Der beste Vorzug dieser Arbeit ist, dass sie nicht das Werk eines den Forderungen des Tages gegenüber gleichgültigen Historikers ist, sondern ein Erlebnisdokument und das Werk eines Mannes, der bis zur Leidenschaft modern, das heisst: lebendig empfindet. Es ist genug Geschichte in den Bänden, um auch den Geschichtsfreund über die englische Baukunst bis zur Zeit der Elisabeth und auch weiter zurück, genau zu informieren; am meisten Nutzen wird aber doch Der haben, der aus dem Vergangenen und Fremden zu lernen lüstern ist, wie er sich seiner eigenen Zeit gegenüber verhalten soll. Denn zwischen den Zeilen liest man überall etwas wie einen Aufruf zu neuer Sachlichkeit, Vernunft und Schönheit in unserer Architektur. Diese Bücher sind die Auseinandersetzung eines ganz auf Thätigkeit, Tendenz und Gegenwart erpichten Mannes mit sich selbst und der Versuch, den eigenen sozialen und künstlerischen Instinkten im Historischen und Fremden die Bestätigungen und Traditionen zu suchen. Was Muthesius in diesem Werke will ist: was er als sittlich empfindet, sich und Anderen auch als notwendig zu beweisen. Das giebt den Büchern den Ernst, die voraus- und rückwärtsschauende Bedeutung und die Atmosphäre des Lebens; das reiht sie den seltenen Erscheinungen in dieser bücherreichen Zeit an.

Im Einzelnen sind die Bände unendlich reich. Der erste Band enthält die historischen Entwicklungen, von der vornormannischen Zeit bis zur Gegenwart und die spezielle Entwicklung des modernen Hauses, die ja reich ist an Zügen von wahrhaft epischer Kraft. (Man denke nur an einen poesieverklärten Namen wie Morris.) Der zweite Band bespricht mit ausserordentlicher Gründlichkeit und Fachkenntnis die Bedingungen des modernen englischen Hauses (Geographisches, Soziales, Wirtschaftliches, Stadthaus und Landhaus, Reihenhaus und Einzelhaus, innere Einrichtung, Garten und technische Einrichtungen); der dritte Band endlich behandelt das Interieur ebenso, wie in den beiden ersten Bänden die Gesamtarchitektur behandelt worden ist.

Muthesius hat mit diesem Werk schon bedeutend auf die Allgemeinheit gewirkt, in dem Sinne, dem er seine ganze Thätigkeit gewidmet hat. Doch werden die Bücher später noch, wenn die Zeittendenz darin an Kraft verloren hat, andere ungeahnte Wirkungen ausüben, weil sie, als Resultate eines lebendigen Erlebnisses, zu wichtigen Dokumenten, ja zu einem Programm bürgerlicher Baukunst überhaupt geworden sind.

K. S.

Honoré Daumier, von Erich Klossowski. Verlag R. Piper, München.

Gute Bücher zu empfehlen ist eines der schönsten Vorrechte einer Zeitschrift.. Auch über Klossowskis „Daumier" ist viel Gutes und Schönes zu sagen. Vor allem: dieses Buch war notwendig. Denn Daumiers bedeutende Stellung innerhalb der französischen Kunst war bisher eigentlich nirgends zu erkennen. Selbst nicht in Paris. Im Louvre befindet sich nur wenig von diesem Meister; und das Bildnis Berlioz' in Versailles ist nicht leicht zu finden. Die Werke sind mehr oder weniger in Privatgalerien versteckt. Welche Gewalt und traditionbildende Kraft in ihrer Gesammtheit ruht, bringen die Illustrationen des Buches von Klossowski nun überwältigend fast zur Anschauung. Und da der Text in der gründlichsten, von liebevollstem Verständnis getragenen Weise mit Daumiers menschlicher und künstlerischer Art bekannt macht, so legt man das Werk innerlich sehr bereichert aus der Hand. Man vermag das Erlebnis der Lektüre nicht mehr aus seinem Leben fortzudenken. Dieses Buch ist das Ergebnis jahrelanger Studien eines in Paris lebenden deutschen Malers, den Begeisterung zu seinem Gegenstand geführt hat. Eine Lebensleistung ist schon die Entdeckung des verstreuten Materials; wertvoller noch aber ist es, dass Klossowski den bekannten Witzblattzeichner Daumier im wesentlichen ausschaltet und den fast unbekannten Maler entdeckt hat. So macht er uns mit dem Eigentlichen in Daumier erst bekannt. Mit dem Griechischen nämlich, mit dem Monumentalen und rembrandtisch Malerischen im Wesen dieses ungestüm genialischen Franzosen. Klossowski sieht die Höhen und Tiefen in der Persönlichkeit Daumiers, ihre Lichter und Schatten mit psychologisch geübtem, klaren Auge; aber er sieht auch die ungeheuren Perspektiven der Zeit, die Entwicklungen der französischen Kunstgeschichte in Verbindung mit der Kunst Daumiers. Dies giebt seinem Werk den grossen Zug. Er kann als ein von Meier-Graefe Beeinflusster gelten. So leidenschaftlich kühn und impressionabel wie Dieser ist er nicht; aber er ist gründlicher im Studium und in der Erschöpfung des Gegenstandes. Die Malkunst, die er ausübt, in Paris ausübt, hat ihn gelehrt immer ein Ganzes zu sehen und ehrfürchtig zu erkennen, wie die Notwendigkeit mächtig durch die Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts als Tradition dahinrollt. So kommt es, dass man beim Lesen dieses Buches und vor den Reproduktionen nach der vom Genie durchzuckten Bilderwelt Daumiers, den heissen Athem der Geschichte spürt, die Monumentalität auch in dieser allbürgerlichen Zeit und dass man mit Gefühlen von der Lektüre des Buches aufsteht, wie man sie hat, wenn man, tragischer Erschütterung voll, das Theater verlässt.

K. S.

TH. VON RYSSELBERGHE, AKT (PHOT. DRUET, PARIS) AUSG. BEI EMIL RICHTER, DRESDEN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Berlin. — Im Königlichen Kupferstichkabinet sind, aus Anlass des „Internationalen Kongresses für historische Wissenschaften“, eine Anzahl von Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen aus der Zeit deutscher Kunstblüte, aus der Regierungsepoche Kaiser Maximilians ausgestellt. Wieder dringt so ein kleiner Teil der Schätze an die Öffentlichkeit, die das Kupferstichkabinet birgt und die so Vielen tot bleiben müssen, weil einfach die Musse zum umständlichen Besuch fehlt. Wann endlich wird der Grad künstlerischer Kultur erreicht sein, dass für Handzeichnungen und Musterstiche ebensolche Museen, ebenso breite Ausstellungsmöglichkeiten geschaffen werden, wie für alte Bilder und Skulpturen! Welche klaren geistigen Genüsse die Betrachtung von meisterhaften graphischen Arbeiten erweckt, spürt man so recht in dieser fein gefügten Ausstellung, wo jeder Strich sozusagen lebt, jede Form lebendig redet und Dürer, die Holbeins, Burgkmair, Cranach u. s. w. Einem in ihrer unsterblichen Unmittelbarkeit wie Zeitgenossen entgegenkommen. Nichts ist doch ausdrucksvoller als die Griffelsprache, wenn man sie versteht.

Baden-Baden. — Ein altes Projekt der „*Freien Künstlervereinigung Baden*“ soll nun verwirklicht werden. Es wird ein Gebäude geplant, am Eingang der Lichtenthaler Allee, worin ständige Kunstausstellungen stattfinden sollen. Billing soll es bauen; die Ausstellungsleitung liegt in den Händen von Künstlern wie Keller, Schönleber, Thoma, Trübner u. s. w. Und von der Kauflust der reichen Fremden erwartet man Gewähr für den materiellen Erfolg. Hoffentlich vermeidet Billing beim Bau, der schon bis zum Dach hochgeführt ist, die Fehler seiner Mannheimer Kunsthalle.

Dresden. — In der *Galerie Ernst Arnold* ist zur Zeit „Die Schmachtende“, ein Werk aus rötlichem Marmor, von Hugo Kühnelt ausgestellt. Kühnelt ist 1877 in Wien geboren und hat an der dortigen Akademie als Schüler Hellmers studiert. Im Auftrage der Stadt Wien

BURGKMAIR, BILDNIS JAKOB FUGGERS, FARBENHOLZSCHNITT

errichtete er vor einigen Jahren das Grabdenkmal für den Bürgermeister Strobach auf dem Wiener Zentralfriedhof. Eine grosse Figur von ihm, „Medea“ befindet sich augenblicklich in der Wiener Sezession.

Bei *Emil Richter* wurde eine sehr schöne und vollständige Rysselberghe-Ausstellung zu einem wegen der Sommersaison leider nicht genügend beachteten Ereignis. Es waren 42 Gemälde und 17 Zeichnungen zu sehen. Hoffentlich bleibt diese Kollektion, die einen vortrefflichen Einblick in Rysselberghes Art giebt, noch länger in Deutschland.

Hamburg. — Von den Sommerausstellungen ist nur die im *Kunstverein* zu erwähnen, die eine umfangreiche Kollektion von H. Zügel bringt. Unter den Bildern fallen einige frühere mit unbefangen gesehenen Motiven aus Finkenwärder auf, die unter dem Einfluss von Th. Herbst entstanden zu sein scheinen.

Commeter eröffnet soeben eine Ausstellung von Gemälden Pissarros und von Radierungen Paul Baums.

Köln. — Endlich hat man einen Ausweg gefunden in der schwierigen Frage der Direktorwahl für das städtische *Wallraf-Richartz-Museum;* bei der ausserordentlich vielartigen Zusammensetzung und Wirkungsmöglichkeit der Museumsbestände schien es geboten, den Posten unter zwei Bewerbern zu teilen. Erster Direktor (mit dem Spezialressort „Malerei und Kupferstichkabinet“) wurde Dr. Hagelstange, durch seine Thätigkeit als Assistent (unter Volbehr) am Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg bekannt geworden. Zweiter (und zwar speziell für die Skulpturen- und Antikensammlung) Dr. J. Poppelreuter, der sich als archäologischer Fachmann und als Assistent unter dem vorigen Regime (Aldenhoven) bereits verdient gemacht hat.

A. DÜRER, DÜRERS MUTTER AUSGEST. IM KUPFERSTICHKABINET, BERLIN

München. — Der „*Werkbund*“ hielt seine erste Jahresversammlung in den Ausstellungsräumen an der Theresienwiese ab. Es waren mehr gekommen, als Fernstehende erwartet hatten; und die gekommen waren, bedeuten nicht nur Zahlen, wollen wirklich Förderer der guten und geschmackvollen Arbeit sein. Darum handelt es sich nämlich beim Werkbund: nicht um die Dekretierung irgend einer Kunst oder einer Richtung, sondern um die Verpflichtung, nur Qualitätsware zu fabrizieren, zu vertreiben und zu unterstützen. Das Problem ist darum weit mehr ökonomischer als ästhetischer Natur. — Der erste Verhandlungstag brachte eine Diskussion über das Verhältnis von Künstler, Handwerker und Fabrikant. Die Werkbündler sind entschlossen, durch gegenseitige Achtung und rückhaltlose Anerkennung eines jeden dieser Faktoren, eine Gesundung der bisher unerquicklichen Verhältnisse herbeizuführen. Der zweite Tag diente der Besprechung von

Erziehungsfragen. Es ergab sich, dass die moderne Kunstgewerbeschule immerhin mit einigem Glück den Anschluss an die Forderungen des Tages gefunden hat. Es herrscht aber auch Einigkeit darüber, dass die Kunstgewerbeschule nicht nur direkt für die Praxis zu arbeiten hätte, dass sie höhere Erziehungszwecke geschmacklicher und rein menschlicher Art verfolgen müsse. Was freilich wiederum indirekt der Produktion zu gute kommen wird. – Wenn der „Werkbund" erfüllt, was er verspricht, wird er ein ausserordentlich wichtiger Faktor für das wirtschaftliche und kulturelle Leben der Zukunft sein. Daran wird man umso weniger zweifeln dürfen, als zu ihm die Besten gehören, die das deutsche Kunstgewerbe, die Fabrikation und das Handwerk aufzuweisen haben.

Posen. — Der Ausstellungsraum des *Kaiser-Friedrich-Museums* war den Frauen eingeräumt. Das Stärkste zeigte Käthe Kollwitz in zum Teil schon bekannten Radierungen. Immer von Neuem versucht sie dasselbe Motiv seiner letzten Form entgegenzuführen, ohne dass es ihr jedoch ganz gelingt. Eine Mutter mit ihrem toten Kind war hier neu. Ein mit gekreuzten Beinen auf der Erde kauerndes Weib presst ein totes Kind in seine Arme, dessen leichenhaft altkluger Wasserkopf hintüber aus dem Bilde heraus dem Beschauer zukippt. Man wird ergriffen von dem starken Willen, der sich äussert, trotzdem die bildhafte Ruhe nicht erreicht worden ist. Auf einem anderen Blatt „Der Aufruhr" jagt eine Menschenmenge bewaffnet daher. Eine Menge, aber keine Masse; lauter Einzelne, die von der Raserei des Aufruhrs beherrscht sind, ohne in der höheren Einheit, der rasenden Masse,

HOLBEIN D. Ä., GRAF GEORG THURZO, ZEICHNUNG
AUSGEST. IM KUPFERSTICHKABINET

TH. V. RYSSELBERGHE, BILDNIS (PHOT. DRUET) AUSGEST. BEI E. RICHTER

ihr Selbst vergessend unterzugehen. Über diese im Dunkel gehaltene Menschen schwebt im hellen Himmel ein nackter Frauenkörper, der die Menge beherrscht, und entzündet. Aber dieser Geist hätte bildnerisch in der Masse zum Ausdruck kommen, nicht gedankenhaft allegorisch verkörpert werden sollen. Trotz solcher Einwendungen muss man sie lieben, diese äusserlich unbewegte, im tiefsten, erschütterte Frauenseele der Käthe Kollwitz. — Unter den Schwarzweissblättern fallen Steindrucke von Klara Sievert auf. Sonnenlicht, das zum Fenster herein über ein schlafendes, über ein erwachtes Mädchen hinwegstreicht, ist mit duftiger, heller Wärme schön gegeben. Elisabeth Richter versucht sich an Bauern in der Natur, aber ihr fehlt der Sinn für die Ruhe der Menschen, die sie malen will.

Prag. — 60 Jahre heimischer Kunst. — Die Frage, wie der *„Kunstverein für Böhmen"* das Regierungsjubiläum unseres Kaisers feiern sollte, hätte eigentlich kaum besser gelöst werden können, als durch diese Ausstellung, die die besten Arbeiten birgt, die deutsche und tschechische Kunst im Laufe von 60 Jahren

geschaffen hat. Ein schöner Überblick ist geschaffen worden. — Das Dreigestirn Führich, Czermak, Würbs herrscht zu Anfang der bezeichneten Epoche. Die Farben auf den Bildern dieser Künstler leuchten noch heute in voller Frische und bekunden die Thatsache, dass man in früheren Jahren auf Komposition der Farbe mehr gab, als heute. Von Christ. Ruben finden wir den „Columbus“ aus dem Jahre 1846. Gustav Poppe, der in den vierziger Jahren ein berühmter Historienmaler war, wandelt auf Rubens Spuren. Entzückend in Motiv und Malweise sind die Zillich'schen Bilder aus der Rokokozeit. „Damen in Gesellschaft“, „Lesende Dame“, „Wichtiges Gespräch“, u. s. w. Interessant sind, durch ihre Kleinarbeit, die Öl- und Aquarellbilder von Hawranek, der in den 80er Jahren in Böhmen gewirkt hat; hervorzuheben ist seine Ansicht des Krummauer Schlosses. Sodann stösst man auf einen alten Bekannten, Karl Liebscher, Böhmens grösstem Landschafter; daneben findet man Jarozlav Spillars „Spitzenklöppeln“, eine Idylle im Stile Defreggers und das durch viele Illustrationen sattsam bekannte „Irrlicht“ von Leo Lerch. Damit sind die markantesten Gestalten der „Alten“ genannt. Die „Jungen“ und „Ganzmodernen“ hat man im oberen Stockwerk des Rudolphinums untergebracht. Dabei zeigt es sich mehr als je, dass das Künstlerhaus „Rudolphinum“ den Anforderungen nicht mehr entspricht und dass es an der Zeit wäre, in dieser Angelegenheit etwas Entscheidendes zu thun, bevor uns auch hier die Tschechen überflügeln. Denn auch in der Kunst beginnen sie jetzt stark rege zu werden.

Hier fällt vor allem das „Urteil des Paris“ auf von Prof. Hynais (einem ehem. Schüler von Feuerbach und Beaudry). Das Bild hat seiner Zeit bei der ersten Ausstellung berechtigtes Aufsehen erregt und auch heute hat es noch immer seine Bewunderer. Daneben findet man einen „Tritonenkampf“ von Knüpfer, Werke von Marold Oudrušek, dessen Münchener Note unverkennbar ist, Alexander Jakesch und ein grosses Aquarell von Zeyer Angelo aus Brügge. Gabriel Max ist mit einer Reihe seiner besten Werke vertreten; auch Loewith aus München hat sich wieder eingefunden. Sehr schön sind drei Aktstudien: die „Idylle“ von Lebicdizki (eine Mutter mit ihrem Kinde auf schwellendem Waldesboden), Joh. Ritter von Skramlik „Im Spiegel“ und Bukorac „Die Unschuld“.

Stuttgart. — Die *Bauausstellung* hat mit Kunst nichts zu thun. Sie ist hingegen nicht ohne Bedeutung für die Propagandierung des Einfamilien-, des Ferien- und des Arbeiterhauses. Ihr Wert liegt durchaus in diesen Einzelbauten; doch ist auch hier nicht alles gelungen. Vortrefflich ist das Zweifamilienhaus, das Theodor Fischer entworfen hat; die Gesinnung und das Baugeschick dieses Mannes giebt überhaupt der ganzen Veranstaltung, soweit sie geraten, den Charakter. — Unglaublich tief steht die Stuttgarter Möbelfabrikation. Dabei sitzen ganz tüchtige Leute, wie Pankok, Haustein, Cissarz am Ort; die Fabrikanten sollten das zu nutzen lernen.

HUGO KÜHNELT, DIE SCHMACHTENDE — AUSGEST. BEI ERNST ARNOLD, DRESDEN

SECHSTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. AUGUST. AUSGABE AM 3. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHT
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.